

「自是鬼工手，能傳仙客情」： 乾隆朝宮廷的象牙「仙工」¹

施靜菲

國立臺灣大學藝術史研究所

提 要

本文旨在探究乾隆時期清宮內務府造辦處檔案中出現許多稱為「仙工」作品之相關現象（在過去雍正朝的相關檔案中卻極少見有「仙工」的紀錄）。不同於以往傾向將象牙「仙工」放在竹木牙角雕刻研究取徑中，以工藝技術、風格分析及相關製作背景為重點的研究，本文在前人研究的基礎上，回應近年清宮藝術研究成果，提出新的討論架構以導出有意義之觀察。以重新檢視清宮象牙「仙工」作品出發，利用文獻、圖像、收藏與陳設情況等材料，探討它們在清宮內務府整體物品製作之定位，以及收藏與陳設，將清宮中的象牙「仙工」放入適當的脈絡中，企圖對此批作品有更深入、完整的理解。最後並藉由梳理中國傳統文化中對巧工、奇器的概念，來觀察乾隆皇帝對所謂「仙工」之態度及理解，探求「仙工」概念在清宮的出現及可能的契機。

乾隆朝宮廷所稱之「仙工」所指涉的材質雖不以象牙為限，但以象牙製品數量最多、脈絡最為清晰，因此本文便以象牙製品為主要討論對象。這個研究對象在清宮內務府物品製作品類中並非主流，在過去有關清宮藝術的研究中，討論亦不多見。相對於清宮中主流的視覺圖像、工藝製作及大型成做項目，這些奇工小物看似微不足道。我們或許無法精確地回答乾隆皇帝為何對這類物品感到興趣，但卻可以相對持平地評估，「仙工」作品在當時被青睞、重視，入列於代表當朝藝術的收藏中，成為形塑當朝文化藝術成就的一環，是無可否認的事實。而乾隆皇帝御製詩中「自是鬼工手，能傳仙客情」般的論述，似乎意味「仙工」代稱之出現，

1 本文為行政院 101 年度科技部補助專題研究計畫【多方觀照：近代早期歐洲與東亞在視覺、物質文化上的交會互動 II——盛清宮廷中的「仙工」奇器與多寶格】(101-2628-H-002-009-MY2) 的部分成果，曾在國立故宮博物院舉辦的「激盪與新生」研討會上宣讀，感謝評論人國立臺灣大學藝術史研究所謝明良教授的指正，以及在場學者的提問及建議。此外，也要感謝《故宮學術季刊》兩位匿名審稿人提供的寶貴意見，讓本文的主軸更為清晰。最後，研究計畫助理林宛萱、余國瑩及陳宜均等人在撰稿過程中協助材料蒐集及文稿編輯，本人也在此表達致謝之意。然本文若有任何錯誤，文責由作者自行負責。

不但解決了「人欲 - 天理」、「人巧 - 天成」之間的緊張感，並且拉抬了它們的藝術地位。更甚者，或許乾隆皇帝正在估算，用渾然天成的「仙工」來合理包裝對奇技的喜愛，不也正是文化品味正統性的展現？

關鍵詞：乾隆、仙工、象牙、巧工、鬼工、奇器

一、前言

「自是鬼工手，能傳仙客情」之詩句原本出自清高宗的詠物詩〈題聯騎春遊雕漆盤〉中，² 雖然並非直接與本文所謂的象牙「仙工」有關，但其所指涉的「鬼工手」與「仙客情」很適合借來作為本文之標題，意指有鬼工的高超技藝，方能傳達出仙人的情懷。本文的具體內容在探究乾隆時期清宮內務府造辦處出現「仙工」之名稱與作品的現象，乾隆朝宮廷所稱之「仙工」所指涉的作品材質雖不以象牙為限，但以象牙製品數量最多、脈絡最為清晰，因此本文便以象牙製品為主要討論對象。在前人研究的基礎上，利用實物及相關文獻來釐清此類作品的製作背景、風格特徵與技術來源，以及其在清宮中的運用、收藏與鑑賞。並以此為根本，將象牙「仙工」放入清宮藝術研究的脈絡中思考，提出一些值得進一步考慮的問題。

在討論清宮藝術研究時，相對於大型的視覺圖像、大型製作項目或是主流的藝術表現而言，這類奇工小物看似邊緣又微不足道。然近來的研究趨勢支持了它們作為探知皇帝（統治者）內心、探求皇帝個人藝術品味之可能性。高超的奇技對於帝王政治舞台的形塑，起了一定的作用，然而，與此同時，奇技淫巧的過度強調，並不符合儒家思想對於聖君的期待。當乾隆皇帝面臨歷史現實的考驗時，君王在追求精巧藝術與遠離無用之物之間，應採取甚麼樣的作為或策略，方能符合文化品味正統性的宣示？「自是鬼工手，能傳仙客情」將高超技藝的物質層次提高到精神層面的形而上意義，或許是本文言過其實的臆測，但也或許反映了乾隆皇帝在追求高超技藝（鬼工手）與恐懼耽溺或受責（以仙客情來加以包裝）兩者之間微妙分寸的拿捏。本文在回應目前學界研究成果的同時，也積極地利用此案例所觀察到的現象，進一步提示未來可以繼續努力的問題及方向。

二、研究回顧

學者過去研究清代牙雕工藝時曾注意到，自乾隆元年 (1736) 起，清宮檔案中出現許多稱為「仙工」的器物，在過去雍正朝的相關檔案中，卻未曾見過「仙工」的紀錄。³ 而筆者先前在一篇關於清宮西洋鑄床的研究中指出，雍正皇帝對於西洋

2 (清)清高宗，《御製詩集》四集，卷 68，頁 17b。

3 嵇若昕，〈從「鬼工」到「仙工」：清代南派牙雕工藝概述〉，《故宮文物月刊》，291 期 (2007.6)，頁 59。

鋸床及車鋸象牙作品有著濃厚的興趣，但到乾隆時期，在清宮的西洋鋸床已聊備一格，也因此讓人相對注意到乾隆宮廷對「仙工」作品的興趣，以及擅長「仙工」製作的廣東牙匠與清宮之可能互動關係。⁴「仙工」所指涉的材質雖不以象牙為限，但以象牙製品數量最多、脈絡最為清晰，因此本文便以象牙製品為主要討論對象。

這個研究對象在清宮內廷物品製作品類中並非主流，在過去有關清宮藝術的研究中，討論亦不多見。僅少數學者曾觸及此類作品的討論，現簡要分析如下。嵇若昕利用《內務府造辦處成作活計清檔》（以下簡稱《活計檔》）的豐富材料，爬梳分析了十八世紀留下姓名的宮廷牙匠，以及他們的來源、薪資、工作內容及作品；在結語中特闢一段集中討論乾隆及嘉慶時期的象牙「仙工」概略。⁵在同氏的另一篇論文〈從「鬼工」到「仙工」：清代南派牙雕工藝概述〉中，注意到乾隆時期對「仙工」牙雕作品的興趣，並觸及「仙工」內涵的討論，以及清代牙雕製作重心的轉變，廣東絕活與清宮「仙工」作品的聯繫等議題。⁶後來以國立故宮博物院象牙作品為對象所策劃的特展及圖錄《匠心與仙工》中，同氏亦就清宮牙雕作品風格及工藝成就進行整理與討論。⁷此外，劉岳綜論北京故宮博物院收藏的清宮牙雕作品時，亦曾嘗試將清宮檔案中的「仙工」與特定具體作品加以聯繫。⁸西方論著中極少見到關於「仙工」的討論，相對之下，「鬼工」一詞較常被提及。因為歐美博物館的亞洲收藏中，大多有一兩件廣東的象牙球，在它們出版的圖錄中，經常將象牙球稱作“Devil's/ Demon's balls”（或更精確的是“Devil's/ Demon's work balls”），此譯名根據明初曹昭《格古要論》中提到的「鬼工毬」而來，用以強調不可思議的技藝。⁹

在整理過相關材料後我們發現，清宮的「仙工」作品之於清宮藝術整體脈絡，以及東西工藝技術交流研究而言，尚有值得再深究的空間。「仙工」作品普遍尺

4 施靜菲，〈也是舶來品：清宮中的花式鋸床〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，32期（2012），頁171-238。

5 嵇若昕，〈十八世紀宮廷牙匠及其作品研究〉，《故宮學術季刊》，23卷1期（2005秋），頁512-514。

6 嵇若昕，〈從「鬼工」到「仙工」：清代南派牙雕工藝概述〉，頁58-71。嵇若昕認為，「仙工」或許是由中國原來傳統「鬼工」演化而來的同義詞，關於此點，本文有不同的看法，在第四節中筆者擬從中國歷史上的奇器與巧工之概念與發展做更細緻討論，以釐清乾隆皇帝對「仙工」概念的理解。

7 嵇若昕，《匠心與仙工：明清雕刻展·象牙犀角篇》（臺北：國立故宮博物院，2009）。

8 張榮、劉岳主編，《故宮竹木牙角圖典》（北京：紫禁城，2010）。

9 較早的參考資料可見 Berthold Laufer, *Ivory in China* (Chicago: Field Museum of Natural History, 1925); Margaret Jourdain and R. Soame Jenyns, *Chinese Export Art in the Eighteenth Century* (London and New York: Country Life LTD and Charles Scribner's Sons, 1950), 57-58.

寸小，並擁有許多共同特點，包括雕刻細微、鏤雕繁密、帶有機關、可活動、擬真、微縮等。這些過去並未受到特別注意的「仙工」作品，為何在乾隆時期受到重視？「仙工」之命名及概念由何而來？從清宮藝術收藏與物品製作的脈絡來看，象牙「仙工」作品相對清宮的其他品類物品有何特出之處？在整體清宮物品生產及供給脈絡中該如何定位？乾隆皇帝對「仙工」作品的興趣是對藝術、獵奇的追求？還是有其他更嚴肅的意涵？這些問題在過去並未受到足夠的關注，但卻也應當屬於乾隆宮廷藝術的一環。此外，在經過持續的資料收集及更深入的分析後，我們可以試想，如果將清宮象牙「仙工」作品作為一個切入點，探討其與當時傳入中國的西洋奇工舶來品在概念及工藝技術上之關聯，它做為論述近代早期中國與西洋技術與概念融合交流的一個案例，可以為東西交流的研究提供甚麼樣的啟示？也是筆者一直以來所關心的另一個重要課題。然礙於篇幅所限，有關象牙「仙工」工藝所見之東西交流議題，將另撰專文討論。

近十多年來，因為新的研究視角及思潮的引入，以及清宮檔案的大量公布，有關清代藝術與文化史的研究蔚為風潮，尤其是針對盛清時期宮廷藝術的討論；世界各地陸續推出呈現康熙、雍正、乾隆清代盛世的大規模展覽及研討會，¹⁰ 使得清宮藝術的研究因此得到很大的進展。在大量檔案資料公布，以及相關學術思潮及新角度的啟發下，清宮藝術研究展開較以往更多角度、更廣視野的討論。相較於過去的討論著重在個別皇帝之藝術喜好對該朝宮廷藝術風格的影響，隨著新清史的角度、¹¹ 物質文化及視覺文化研究，以及東西文化交流乃至於全球史脈絡的啟發，都

10 國立故宮博物院 2002 年的乾隆展，參見石守謙、馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》（臺北：國立故宮博物院，2002）、2009 年的雍正展，見戴逸等撰文、馮明珠主編，《雍正：清世宗文物大展》（臺北：國立故宮博物院，2009）與 2011 年的康熙大帝與路易十四特展，見馮明珠主編，《康熙大帝與太陽王路易十四特展》（臺北：國立故宮博物院，2011）。1999 年年底北京故宮博物院與澳門藝術館合辦康、雍、乾三朝盛世書畫器物精品展，見澳門藝術博物館編，《盛世風華—北京故宮精品展》（澳門：澳門藝術館，2000），此後每年皆推出清宮相關展覽，例如 2006 年年底以清初至清中期的宮廷文化面貌為題而舉辦的特展，見陳浩星主編，《永樂文淵——清代宮廷典籍文化藝術》（澳門：澳門藝術館，2007）。2005 年以北京故宮博物院盛清時代藏品為主體的「盛世華章」展覽，見 Evelyn S. Rawski and Jessica Rawson ed., *China: the three emperors, 1662-1795*, London: Royal Academy of Arts, 2005。國立臺灣大學藝術史研究所也曾於 2009 年 6 月舉辦「乾隆宮廷藝術研討會」（部分成果已發表於《國立臺灣大學美術史集刊》，第 27 期），以及 2011 年 12 月舉辦的「宮廷與地方：乾隆時期之視覺文化」國際研討會（部分成果也陸續刊登在《國立臺灣大學美術史集刊》，第 32、33 期）。

11 新清史的相關著作眾多，觀點也不盡相同，但是仍有一些共通的觀點。在此以 Joanna Waley-Cohen 的研究回顧文章作為理解新清史研究最主要的參考。Joanna Waley-Cohen, "The New Qing History," *Radical History Review* 88 (2004): 193-206。在討論與藝術文化事業相關的部分，可參考 Evelyn Rawski, "Re-imagining the Ch' ien-lung Emperor: A Survey of Recent Scholarship," 《故宮學術季刊》，21 卷 1 期（2003 秋），頁 1-29；Mark C. Elliott, *Emperor Qianlong: Son of Heaven, Man of the World*, chapter 7 "Renaissance Man" (New York: Longman, 2009)。該書由青石翻譯，臺灣中文版譯為《皇帝亦凡人：乾隆，世界史中的滿洲皇帝》（臺北：八旗文化，2015）。

促進了清宮藝術研究的新進展。¹²

相關研究眾多無法一一舉列，以下，我想舉兩個大型清宮藝術展覽為例來說明清宮藝術研究的具體發展。2002 年國立故宮博物院舉辦「乾隆皇帝的文化大業」特展，從標題已經可以感受到該展覽的企圖，利用該館豐富的清代宮廷舊藏，從政治政策的角度出發，綜觀乾隆皇帝的各式文化活動，包括收藏、贊助及詮釋等層面。¹³ 該展對於之後陸續推出的清宮藝術相關展覽，具有一定的啟發作用。另一個值得一提的點是，該展覽雖以乾隆皇帝為中心，但是注意到皇帝周邊文化顧問所扮演的重要角色，包括文化政策的執行、品味的諮詢等。這個部分在 2013 年同一單位舉辦的「十全乾隆」特展時，得到進一步的發展，由一片討論公開領域、政治政策的風潮中，轉向探究乾隆皇帝個人藝術品味的表現，展覽中加入教育養成的探討，是令人印象較深刻的部分。¹⁴ 而 2005 年在英國倫敦舉辦以北京故宮博物院盛清時代藏品為主體的「盛世華章」(CHINA: The Three Emperors 1662-1795) 特展可說是呼應新清史論點，並在物質文化及視覺文化研究觀點啟發下，重新解讀清宮藝術的另一個重要案例，展覽點出一個主要問題「藝術品是如何建構、形塑君王的統治舞臺？」可以說是該展覽的核心。¹⁵ 展覽著重在藝術與帝國統治的政治角度，其中透露出強烈的藝術與能動力 (agency) 觀點，認為物品具有影響社會運作的能力，而高超的技術是支持此能動力的根本原因。¹⁶ 整個展覽在闡釋，康熙、雍正、乾隆三位皇帝善於扮演多重角色，為了適應擔任領袖地位的不同環境，無論是在北京還是在承德，在佛寺、道觀還是在祭壇或宗祠，在木蘭圍場還是在江南，他們需要具

12 新研究思潮對清宮藝術研究的啟發，可參見下列近著。Cheng-hua, Wang, "A Global Perspective on Eighteenth Century Art and Visual Culture," *Art Bulletin*, vol. 96, no. 4 (2014): 373-88; 賴毓芝，〈「連結」之後：評 Kristina Kleutghen, *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces* (Washington, D.C.: University of Washington Press, 2015)〉，即將刊登在《浙江大學考古與藝術專刊》。

13 石守謙、馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》。Cheng-hua Wang, "The Qianlong Emperor and His Legacy: The National Palace Museum's 2002 October Exhibition," *Orientalism*, 33:8 (2002): 60-68.

14 何傳馨主編，《十全乾隆——清高宗的藝術品味特展》(臺北，國立故宮博物院，2013)。

15 Rawski and Rawson ed., *CHINA: The Three Emperors, 1662-1795*. 該展另出有中文版圖錄，李季編，《盛世華章》(北京，紫禁城出版社，2008)。中文版內容主要由北京故宮博物院研究員撰寫，前面並有羅森 (Jessica Rawson) 對該展提綱式的介紹文章，〈「盛世華章展」綜述〉，《盛世華章》，頁 12-26。

16 關於藝術與能動力 (Art and Agency) 的觀點，可參見 Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropology Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1998)。此觀點在藝術史領域的具體應用，則可參考 Robin Osborne and Jeremy Tanner ed., *Art's Agency and Art History* (Oxford: Blackwell, 2008)。

備不同的面貌，來滿足不同背景下統治臣民的需要。而在這場複雜的演出中，皇帝們親身用過的繪畫、服裝、瓷器、漆器和各種陳設品，就是幫助他們達到目的的重要工具。這些物品把北方的滿族領袖轉變成漢、蒙、藏民族的統治者；「當君王面臨命令和掌控人民往昔和未來的挑戰時，在爭取與行使權利時的角色與背景時，利用高超的藝術水準來支持其統治權力。」

不同於過去傾向將清宮的象牙「仙工」放在竹木牙角雕刻研究的取徑上討論，著重在雕刻技術的發展及藝術表現的分析，本文從上述的思考角度出發，進一步發展出新的討論架構及藝術表現。一方面借重前人對清宮象牙「仙工」的研究基礎，主要展現在製作方面的探討，包括前述舉列兩岸故宮學者利用清宮舊藏實物及相關檔案針對雕刻技術、實物與文獻的對應、風格發展，以及工匠的生平、酬勞、位階等基礎問題的釐清。另一方面則希望應用新的研究視角更深入探討清宮的象牙「仙工」，重新檢視清宮舊藏實物作品，利用相關文獻、鑑賞記錄、收藏情境，試圖評估其在清宮藝術中的定位及與當時其他清宮藝術間的可能有機關係，導出有意義的觀察。在回應象牙「仙工」案例作為清宮藝術的一環，在展現乾隆皇帝的藝術品味，以及參與了利用高超技藝來支持其統治權力的可能工作外，藉由梳理中國傳統巧工、奇器的概念來觀察乾隆皇帝對所謂「仙工」之態度及理解，探求「仙工」概念在清宮的出現及其背後的可能緣由，提出未來可繼續觀察、深入研究的問題。

三、「仙工」的紀錄、實物及內涵

首先，我們嘗試由清宮相關文獻與實物，來實際觀察乾隆朝象牙「仙工」作品的實際樣貌。從清宮檔案與文獻來看，「仙工」一詞在雍正或更早的時期不見，似乎特別流行於乾隆時期，《內務府造辦處成作活計清檔》（以下簡稱《活計檔》）檔案中與「仙工」有關的作品包括「白玉仙工扇器」¹⁷「壽山石仙工硯山」¹⁸「象牙仙工葫蘆鼻煙壺」¹⁹「象牙仙工鼻煙壺」²⁰「象牙仙工盒」²¹「象牙仙工方盒」、「象

17 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊7，乾隆元年四月〈玉作〉，頁5。

18 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊12，乾隆九年八月〈匣作〉，頁548。

19 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊7，乾隆元年一月〈匣作〉，頁213。

20 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊8，乾隆四年八月〈匣作〉，頁637。

21 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊8，乾隆四年九月〈匣作〉，頁643；頁648。

牙仙工葫蘆」²²「象牙仙工扇器」²³「象牙仙工塔」²⁴「象牙仙工球」²⁵「象牙有鎖仙工提樑花囊」²⁶「象牙仙工花藍(籃)」²⁷「象牙仙工圖章」、「象牙仙工秋葉筆硯」、「象牙仙工福壽雙圓盒」²⁸「象牙仙工仙人陳設」²⁹「象牙仙工鬥鷲圖陳設」、「象牙仙工船」等。³⁰而相類的作品，在雍正時期曾有檔案紀錄為「巧工」，如表一所列「巧工」到「仙工」的對照（「巧工」在乾隆朝檔案中仍有所沿用，但大多數的同類作品被改稱為「仙工」）。乾隆朝之後的嘉慶時期仍有少數的「仙工」活計，³¹但數量上遠不及乾隆朝，因此本文以乾隆朝「仙工」為主要探討對象，必要時方論及嘉慶朝之情況。

22 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊10，乾隆六年五月〈如意館〉，頁372。

23 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊7，乾隆元年三月〈匣作〉，頁219。

24 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊7，乾隆二年八月〈油漆作〉，頁681-682；見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊8，乾隆三年十月〈牙作〉，頁434；見《故宮博物院藏清宮陳設檔案·11·養心殿東暖閣陳設檔》，嘉慶七年十一月立，頁100。

25 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊7，乾隆元年四月〈牙作〉，頁268；見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊8，乾隆三年十二月〈牙作〉，頁436。

26 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊8，乾隆四年十月〈匣作〉，頁652。

27 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊7，乾隆元年五月〈牙作〉，頁270；《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊8，乾隆四年九月〈匣作〉，頁644。

28 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊9，乾隆五年八月〈匣作〉，頁436。

29 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊9，乾隆五年九月〈匣作〉，頁436。

30 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊9，乾隆五年七月〈乾清宮〉，頁703。

31 例如嵇若昕所舉嘉慶時期《活計檔》出現〈如意館〉曾有牙匠楊秀做「仙工石榴」、「仙工船」之紀錄，參見嵇若昕，〈十八世紀宮廷牙匠及其作品研究〉，頁492-493。

表一：清宮檔案中「巧工」、「仙工」作品舉列

雍正朝檔案 ³⁴	乾隆朝檔案	乾隆朝檔案
「象牙巧工春節」（春盛？） 「象牙巧工扇器」 「象牙巧工塔」 「象牙巧工舡」 「象牙巧工花囊」	「象牙竹節巧工盒」 「巧工象牙蝸蝓籠」 「象牙巧工竹夫人」 ³⁵ 「象牙巧工交泰環」 「象牙巧工背格」 「象牙巧工葫蘆陳設」	「象牙仙工盒」 「象牙仙工扇器」 「象牙仙工塔」 「象牙仙工舡」 ³⁶ 「象牙仙工船」 「象牙仙工球」 「象牙有鎖仙工提樑花囊」 「象牙仙工花藍（籃）」 「象牙仙工福壽雙圓盒」 「象牙仙工秋葉筆硯」 「象牙仙工葫蘆」 「象牙仙工仙人陳設」 「象牙仙工鬥鷲圖陳設」 「象牙仙工羅漢陳設」 ³⁷ 「象牙仙人童子陳設」 ³⁸ 「象牙仙工葡萄陳設」 ³⁹ 「象牙仙工葫蘆鼻煙壺」 「象牙仙工鼻煙壺」 「象牙仙工插瓶」 ⁴⁰ 「象牙仙工蓋罐」 ⁴¹ 「（象牙）（仙工）榴開百子」 ⁴²

（資料來自《清宮內務府造辦處檔案總匯》、《故宮博物院藏清宮陳設檔案》）

從雍正朝到乾隆朝的象牙精工作品，除了數量上的增加外，器形及品類亦有擴充的趨勢，裝飾則有偏好繁複的傾向。在功能上，相對於雍正時期內務府造辦處

32 此處所舉列雍正朝象牙「巧工」相關作品，參見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊4，雍正七年閏七月〈匣作〉，頁141-151。

33 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》冊8，乾隆三年四月〈匣作〉，頁305-313。該清玩閣百什件中收有許多「仙工」、「巧工」之器物。

34 見《故宮博物院藏清宮陳設檔案》，11，養心殿東暖閣陳設檔，嘉慶七年十一月立，頁114。

35 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊9，乾隆四年三月〈玉作〉，頁99。

36 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊10，乾隆六年五月〈牙作〉，頁62。

37 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊10，乾隆六年五月〈牙作〉，頁62。

38 見《故宮博物院藏清宮陳設檔案》，11，養心殿東暖閣陳設檔，嘉慶七年十一月立，頁115。

39 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊19，乾隆十八年三月〈匣作〉，頁635。

40 乾隆四十五年二月〈如意館〉「初八日接得郎中保成押帖一件，內開初五日監鄂魯交洋金漆罐一件，傳旨：交啟祥宮著黃兆做仙工活計畫樣呈覽，准時著楊有慶做，欽此。于初六日畫得榴開百子紙樣二張，用象牙成做，交太監鄂魯里呈覽，奉旨准做，欽此。」見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊44，頁27。

〈牙作〉成做較多文房類實用的象牙作品，乾隆朝的「巧工」、「仙工」作品較多陳設類作品，實用性相對減少；尺寸也趨向細微發展，例如蠅蠅籠、鼻煙壺等小尺寸作品。此外，出現更多可活動、帶有機關設計這類具有神秘感、引人窺探、必須動手玩賞的作品，或是擬真象生這類在視覺上有錯覺或戲劇性效果的作品。

在過去的相關研究中，學者曾經從下列幾個方面來考察「仙工」作品的實際樣貌。嵇若昕在論及牙雕藝術的相關論文中，直接將檔案文字中的紀錄聯繫到明確的「仙工」作品有兩件，國立故宮博物院收藏的乾隆四年（1739）黃振效作〈象牙鏤花長方盒〉（圖1）即清宮〈集瓊藻〉多寶格原始手抄清冊中的「仙工雕牙合（盒）」⁴¹，以及乾隆三年（1738）蕭漢振作〈雕象牙透花活紋連鍊小圓盒〉（圖2），在〈天球合璧〉多寶格原始手抄清冊中的「仙工雕牙盒」。⁴² 劉岳於《故宮竹木牙角圖典》中針對北京故宮博物院收藏的〈象牙雕榴開百戲〉作品（圖3），於說明中提到其可能為清宮《活計檔》中曾提到的象牙「榴開百子」作品。據乾隆四十五年（1780）《活計檔》〈如意館〉載，乾隆皇帝曾傳旨要求牙匠黃兆作「仙工」活計，畫榴開百子紙樣，呈覽後命牙匠楊有慶製作，另嘉慶朝的《活計檔》亦曾記載，嘉慶十五年（1810）牙匠莫成紀畫得榴開百子樣呈覽，傳旨照樣准做；而目前已知傳世象牙榴開百子作品僅此一件，推測該件作品或許即為這兩項記載中的其中一件。⁴³

從上面的例子來看，清宮《活計檔》的活計成做紀錄對歷史研究者而言有極大的幫助，然而，事實上，能夠百分之百確認為檔案中所謂「仙工」作品的數量並不多，在具體對照現存實物的確認工作上，還有許多需要努力的空間。針對這個問題，學者也採取可能的對應措施來克服這個困難，以增進我們對「仙工」實物的認識。例如，在前述的案例中，從現存清宮舊藏中尋找具有明確特徵的作品來做相對確定的連結，這個方法固然紮實，但也有其相對的侷限性。嵇若昕在分析國立故宮博物院所藏象牙「仙工」作品時，進一步嘗試在清宮收藏的豐富實物中，為檔案所記錄的象牙「仙工」作品尋求更多的候選實物；認為檔案紀錄中的象牙「仙工」器形及紋飾含括範圍廣，未有特定指涉，關鍵點在於「雕刻技術」。因此，除了上述

41 嵇若昕，〈從「鬼工」到「仙工」：清代南派牙雕工藝概述〉，頁64-66。文中另提示據1925年點查的《故宮物品點查報告》中，該作品被記為「仙工雕牙盒」。

42 參見《匠心與仙工：明清雕刻展·象牙犀角篇》，頁157。另文中提示據1925年點查的《故宮物品點查報告》中，該作品被記為「雕透花象牙小盒」。此作品在嵇氏2007年〈從「鬼工」到「仙工」：清代南派牙雕工藝概述〉一文中並未指出清宮手抄清冊資料。

43 張榮、劉岳主編，《故宮竹木牙角圖典》，頁240。

兩件有清宮原始手抄清冊背書的「仙工雕牙盒」外，同嵇氏從「雕刻技術」出發，在其有關「仙工」的具體討論中，將「連鍊、活紋」、「牙絲編綴」、「複層象牙球」等廣東工匠的雕刻技術絕活聯繫到「仙工」。⁴⁴ 這個策略值得參考，其間也隱含對擁有該類技術工匠之考慮，不過，我們雖能同意廣東工匠的上述絕活是清宮「仙工」雕刻技術的可能候選技術，然從目前的材料來看，它們之間的鏈結仍有待確認。再者，廣東工匠的絕活及其內容，亦是從今日我們對廣東象牙工藝技術理解的立場來考量；或許於製作技術、工匠之外，將當時的鑑賞及收藏情況也納入一起考慮，我們對「仙工」的理解可以更完整。

在這些前人的基礎上，我們或可由相關周邊材料，再累積一些與「仙工」可具體連結的資料，企圖更深入釐清其製作、鑑賞及收藏的脈絡。首先，確認是否為「仙工」作品可掌握的第一個層次，是從清宮原有的檔案、清冊或具體收藏脈絡（籤條）可直接對應的作品。前述嵇若昕考證的國立故宮博物院收藏的乾隆四年黃振效作〈象牙鏤花長方盒〉（圖1）對應到〈集瓊藻〉多寶格清冊中的「仙工雕牙合（盒）」，以及乾隆三年蕭漢振作〈雕象牙透花活紋連練小圓盒〉（圖2），對應到「天球合璧」多寶格原始手抄清冊中的「仙工雕牙盒」，就是最好的例子。

第二個層次則是從檔案及相關資料的描述，對應到目前清宮舊藏中帶有類似具體特徵（器形或裝飾）的候選作品。前述劉岳考證北京故宮博物院收藏的〈象牙雕榴開百戲〉作品（圖3），可能為清宮《活計檔》中的象牙「榴開百子」作品即為一例。依此邏輯延伸，《活計檔》中乾隆五年八月〈匣作〉提到的「象牙仙工秋葉筆觚」，⁴⁵ 極可能就是國立故宮博物院收藏的〈象牙秋葉筆觚〉（圖4）；乾隆五年九月〈匣作〉提到的「象牙仙工仙人陳設」⁴⁶ 指涉國立故宮博物院收藏乾隆三年楊維占作〈雕象牙群仙圖小插屏〉（圖5）的同類作品。北京故宮博物院收藏的〈雕象牙群仙祝壽圖插屏〉⁴⁷，亦或就是乾隆六年（1741）楊維占繪製瑤池仙會陳設畫樣，

44 嵇若昕，〈從「鬼工」到「仙工」：清代南派牙雕工藝概述〉，頁63-71。

45 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊9，乾隆五年八月〈匣作〉，頁436。嵇若昕在其著作中也曾做此連結，〈十八世紀宮廷牙匠及其作品研究〉，頁513-514。

46 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊9，乾隆五年八月〈匣作〉，頁436。

47 圖版可參見張榮、劉岳主編，《故宮竹木牙角圖典》，頁252。

而於乾隆十年(1745)製作而成的作品；⁴⁸該作品兩面透雕，互為背景，畫面構圖繁密，採多層次鏤雕，表現出立體的空間感。而〈象牙鏤雕漁家樂圖鼻煙壺〉(圖6)，或許是「象牙仙工鼻煙壺」最有可能的候選件。⁴⁹又如〈象牙雕人物小舟〉(圖7、8)之類的作品，門窗可以活動，舟內雕有細小人物活動之景緻或許就是檔案中的「象牙仙工船」，⁵⁰或是多寶格手抄清冊中的「仙工雕牙樓船」等。⁵¹而〈象牙雕花套球〉可能是造辦處檔案中送至〈牙作〉進行配座的「象牙仙工球」之類的作品(圖9)。⁵²乾隆元年五月〈牙作〉及乾隆四年九月〈匣作〉曾經提及的「象牙仙工花籃」，⁵³則極可能指涉北京故宮博物院收藏的〈象牙花籃〉，花籃外層精工鏤雕裝飾，而花籃中的筒式中軸可以轉動(圖10)。⁵⁴

48 乾隆六年正月〈如意館〉「十五日副催總六十七持來司庫郎正培押帖一件，內開本月十二日為本初四日楊維占畫得瑤池仙會陳設紙樣一張，太監毛團持去呈覽，奉旨准做，欽此。」見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊10，頁369。但不知為何一直到乾隆十年〈如意館〉，才又出現相關成做訊息：「十三日副催總王來學持來司庫郎正培騎都尉巴克黨押帖一件，為六年正月初四日楊維占畫得象牙瑤池仙會大陳設紙樣一張，太監毛團持去呈覽，奉旨准做，欽此。」見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊13，頁234。而終於在同年十一月出現完成該作品並配玻璃匣的紀錄：「十一月初四日，司庫郎正培來說，為本年十月二十五日面奉旨將象牙雕做瑤池仙會陳設，著交造辦處連座配四方玻璃罩一個，頂上亦安玻璃，欽此。」見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊13，乾隆十年十一月〈如意館〉，頁243。

49 陳宜均，〈盛清時期的宮廷鼻煙壺〉(臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2014)。

50 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊9，乾隆五年七月〈乾清宮〉，頁703。

51 根據博物館研究人員的說明，在前述〈集瓊藻〉多寶格的手抄清冊中，除了「仙工雕牙合一件：內子盒十，儲牙器」外，還有「仙工雕牙臂攔一件」及「仙工雕牙樓船一件」，但櫃匣內已無此兩件文物的蹤跡，參見余佩瑾，〈品味與意圖——清乾隆「集瓊藻」多寶格初探〉，《故宮文物月刊》，25卷6期(2007.9)，頁19-20。

52 在《活計檔》乾隆元年(1736)及三年(1739)紀錄中被送進清宮的「象牙仙工球」亦可在這個脈絡下理解，雖然無直接證據，但是所謂的「象牙仙工球」極可能指的就是我們所說的廣東象牙球一類的作品。乾隆元年四月〈牙作〉：「十六日太監樊寧來說，太監胡世傑交象牙仙工球一件，傳旨，着酌量配一座，欽此。」；後來「於本年八月初四，將做得象牙茜紅座一件並象牙仙工球一件，司庫劉山久、七品首領薩木哈持進交訖」，見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊7，乾隆元年四月〈牙作〉，頁268。《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊8，乾隆三年十二月〈牙作〉：「二十六日七品首領薩木哈來說，太監毛團交象牙仙工球一件，傳旨，着配一座，欽此」；後來「於乾隆四年二月十三日，七品首領薩木哈將配得座象牙仙工球一件，交太監毛團呈進，訖。」見頁436。根據廣州當地的文史調查工作指出，北京由於天氣乾燥及早晚氣溫變化大，不宜鑲做多層的牙球，牙球材質容易脆裂和漲縮變形，參見莫澤輝，〈記大新象牙工藝廠興衰〉，《廣州文史》，第七十三輯，頁127。因此，我們推測現存的象牙球應當都是在廣東地區製作。

53 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊7，乾隆元年五月〈牙作〉，頁270；《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊8，乾隆四年九月〈匣作〉，頁644。

54 張榮、劉岳主編，《故宮竹木牙角圖典》，頁232。此件象牙花籃配有紫檀木座及挑杆，檔案中也有為象牙花籃配作挑杆的紀錄。《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊7，乾隆元年〈牙作〉，頁265：「二月十七日太監毛團交象牙小花籃一件、象牙提樑一件。傳旨着配做挑杆欽此。於本年五月初二日，將象牙提樑一件配做得挑杆座。司庫劉山久、七品首領薩木哈交太監毛團胡世傑呈進，訖。於本年五月初三日，員外郎常保將象牙小花籃一件呈進，訖。」

接下來，我們想從上述這些實物案例進一步來看，這些作品的共通點為何？甚麼樣的作品會被稱為「仙工」之作？「仙工」究竟指涉甚麼樣的內涵？如前所述，嵇若昕觀察「象牙仙工」後曾經提出，「象牙仙工」與器形及紋飾內容無涉，主要指的應該是雕刻技藝，「在象牙材質上雕刻具有精細、微小、繁密、寫實、玲瓏活動等特色之紋飾的工藝，細微是其必備條件」，⁵⁵ 點出了「仙工」作品的重要特點，但並未進一步闡述個別作品與這些特色之具體關係，亦未或對其所可能蘊含的文化意義進行更深入的討論。筆者希望可以在學者所提示的基礎上，對清宮所謂的象牙「仙工」及其他相關作品進行更具體的分析與討論，並且在下面的章節中，將之放入中國巧工奇器傳統，以進行更深入的探討。

在本文的脈絡中，「仙工」的表現或如學者所言擁有「精細、微小、繁密、寫實、玲瓏活動」等工藝特點，但更令人在意的是這些特點背後所隱含的內涵，即讓觀者感受到「不可思議」、「讓人想不透」的巧妙及執行此巧妙的高超技術。更確切來說，「仙工」作品就是以高超技藝製作出「不可思議」、「讓人想不透」的巧妙之作。⁵⁶ 我們若從前述三件相對確定的仙作品來分析（圖 1、2、3），指涉至少包括以下五個特點：

1. 在細微、微小的物件上，進行精細的雕刻
2. 繁密的透雕（包括以編絲交織呈現的類似效果）
3. 可活動的機關或機巧設計（例如按壓彈開的設計、多層套疊）
4. 擬真（象生及仿其他材質）
5. 微縮

國立故宮博物院藏的乾隆四年黃振效作〈雕象牙透花長方套盒〉（共十一件）（圖 1）幾乎可含括上述所有特點，在細微、微小的物件上進行精細的雕刻，可活動的機巧設計（器表的活紋鏤雕可用手推動，有些如活環一樣可活動），繁密的玲瓏透雕之內有著引人窺探的內容（盒子多層套疊，各個小盒內還有微縮的小物件，小物件之間以連鎖連結在一起）。乾隆三年蕭漢振作〈雕象牙透花活紋連練小圓盒〉（圖 2），器表為繁密的活紋透雕，內容有連鎖連接的小物件，除了符合細微、微小之特點外，亦兼具繁密透雕及可活動的機巧設計於一身。北京故宮博物院收藏的〈象牙雕榴開百戲〉作品（圖 3）也包括了細微、微小的雕刻、可活動的機關設

55 嵇若昕，〈從「鬼工」到「仙工」：清代南派牙雕工藝概述〉，頁 62。

56 這樣的定義包含了製作者、觀者、使用者的不同面向，或許更為周全。

計、擬真的外型等特點。

順著這樣的思路來看，前面提到的乾隆三年（1738）楊維占作〈雕象牙群仙圖小插屏〉（圖5）就屬於第1點「在細微、微小的物件上，進行精細的雕刻」，它們都屬於在微小的物件上，進行精細的圖畫雕刻，甚至有多層次浮雕。由此思路延伸，乾隆四年（1739）黃振效作〈雕象牙蘭亭脩禊小插屏〉，⁵⁷或甚至全然立雕的山水小景作品乾隆四年（1739）黃振效作〈雕象牙山水人物小景〉（圖11），皆可視為「仙工」之作。尤其後者，將二度平面山水畫作轉化成三度立體的空間，以精細的雕製技術在方寸之間放入天地的尺幅，推想在當時應讓人感到「不可思議」的巧妙。這類作品或可視為乾隆朝中晚期流行玉圖畫（玉器上裝飾有近似繪畫的圖樣，彷彿將一張圖畫作品搬上玉器表面）的先鋒之作。⁵⁸而乾隆皇帝對玉圖畫精妙之讚嘆，應該也可作為此類作品被稱作「仙工」的輔證。

第2點「繁密的透雕」在大多數的「仙工」作品中都可以見到，最普遍的例子可舉〈象牙雕花套球〉（圖4）外層及各層套球上的繁密透雕。然而繁密透雕的重點，除了炫技之外，可加以延伸的是，透過外層繁密透雕（第2點），使得套球內部可活動的機巧設計（可以轉動的層層套球）（第3點）更具神秘感，引發人們想一探究竟的窺探慾望。而更具代表性的「繁密的透雕」應屬「活紋」，它們也是兼具繁密透雕（第2點）及可活動的機巧設計（第3點）於一身的作品，乾隆三年蕭漢振作〈雕象牙透花活紋連練小圓盒〉（圖2），器表為繁密的透雕，而本身多層次透雕花紋間相互勾連，用手推可活動）。雖然從學者的整理研究中，在清宮內務府造辦處中能製作活紋的牙匠都來自廣東，認為活紋是廣東工匠的絕活之一，⁵⁹但是目前僅在清宮象牙作品中見到可以稱為活紋的作品（現存廣東的象牙製品中，並未見到相關作品），若非活紋是廣東工匠在廣東原就習得的技藝，就是廣東工匠因為能夠掌握如象牙球繁密透雕的技巧，入宮後快速習得或發展出活紋的技巧。由於在清宮的器物製作中，除了象牙之外，也有玉石作品製成類似活紋的透雕作例。⁶⁰我

57 圖版可見《匠心與仙工：明清雕刻展·象牙犀角篇》，圖八，頁33-36。

58 張麗端則認為乾隆朝繪畫性玉器「玉圖畫」之流行，是基於當時以畫入器的大環境風潮，可能是受到清早期竹木雕刻的啟發與影響，因兩者除了製作技法相仿外，紋樣的選擇及配置也頗為雷同。張麗端，〈從「玉卮」論清乾隆中晚期盛行的玉器類型與帝王品味〉，《故宮學術季刊》，18卷2期（2000冬），頁70-71。玉圖畫相關的研究及闡釋，可參見王怡文，〈「圍觀悅目尤神超」：乾隆宮廷的「玉圖畫」〉，未刊稿。

59 嵇若昕，〈從「鬼工」到「仙工」：清代南派牙雕工藝概述〉，頁59。

60 James C. Y. Watt, assisted by Michael Night, *Chinese Jades from the collection of the Seattle Art Museum* (Seattle: Seattle Art Museum, 1989), 91. 感謝屈志仁教授提示。

們如果將之對照相類的清宮象牙作品（圖 12），象牙作品似乎時代較玉石的相類作品早。⁶¹ 該技術在清宮的發展之可能性較大，筆者在先前的研究也指出，該技藝或與歐洲的象牙工藝有關。⁶² 另外，象牙扇（圖 13）或所謂的象牙席（圖 14），以牙絲編織呈現類似繁密透雕的效果，或也可列入此項特點的表現。在清宮的圖像中可見到該類象牙扇的使用例，例如紫禁城倦勤齋 2 樓貼落局部。圖版參見 Kleughten, *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces*,⁶³ 此外，有一類可能是文獻中所謂的「雕玲瓏錦上添花」之裝飾手法，運用在象牙香囊或相關陳設器上；⁶⁴ 在實物上，我們可見到密切相關的作例，例如北京故宮博物院藏的一對〈象牙鏤雕雙喜大吉葫蘆〉（圖 15），鏤雕繁密的錦地底紋上，又滿佈各染色的吉祥式紋樣，蓋口有螺紋，開蓋後可見連接葫蘆蓋與身有連鎖接三個小葫蘆的裝置。它們是否也與「仙工」有關，即表一《活計檔》相關紀錄中的「象牙巧工葫蘆陳設」或「象牙仙工葫蘆」之類的作品，有待未來有相關材料進一步佐證。

第 3 點「可活動的機關或機巧設計」的佳例，或可舉前述北京故宮博物院收藏的〈象牙雕擱開百戲〉作品（圖 3）為代表。⁶⁴ 外觀像是一件擬真的象生石榴，設有活鈕機關，一按鈕，石榴就會彈開，露出內部亭台樓閣，內外佈滿百戲人物，四周石榴內面刻畫雲紋，構成一幅仙山樓閣人物的立體畫面。一彈就開的機關設計以及石榴開啟後內部精細雕刻呈現，應該也屬於此類「仙工」作品之列。石榴內部方寸間的樓閣人物雕刻也具有第 1 點「在細微、微小的物件上，進行精細的雕刻」的特點，而外部擬真石榴的象生表現，也可說兼具第 4 點「擬真（象生 / 模仿自然）」的特點，雖然目前顏色留存不完整，但是我們可以推想，工匠在雕琢出石榴外型及表面質感後，在象牙表面上色，以趨近自然形象；石榴表面還有花卉及蝴蝶等其他自然景致的裝飾。

第 4 點「擬真（象生及模仿其他材質）」。前述〈雕象牙秋葉筆硯〉（圖 6）、國

61 象牙同類活紋作品之例，可見張榮、劉岳主編，《故宮竹木牙角圖典》，頁 233-234。

62 施靜菲，〈也是舶來品：清宮中的花式鏤床〉，頁 201。

63 乾隆六年十月〈牙作〉：「初五日，司庫劉山久來說太監高玉等交琺瑯小片一件，傳旨着造辦處酌量配一小式器皿欽此。於本月初六日司庫劉山久將做得瓶式香囊木樣一件持進，交太監高玉等呈覽，奉旨准做著雕玲瓏錦上添花，欽此。於本年十二月二十六日，司庫劉山久將做得錦上添花香囊一件、象牙齒琺瑯小片一件持進，交太監高玉等呈進，訖。」見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 10，頁 72。

64 《活計檔》中也可見到其他材質製作的擱開百子作品，例如乾隆四年四月二十四日太監毛團、高玉交出壽山石榴開百子水盛一件，於乾隆五年二月十六日由七品首領薩木哈將配得茜綠象牙座持進的紀錄。見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 8，乾隆四年四月〈牙作〉，頁 797。

立故宮博物院藏的〈雕象牙蒲蘆式盒〉(圖 16)、〈雕象牙水族蚌式盤〉(圖 17)，皆是此類作品的佳例。擬真是指對原對象的模擬、模仿，簡而言之，A（擬真物）很像 B（原物），但不是 B。而這種視覺效果營造出來的錯視假象，Jonathan Hay 在其討論中國近代玩好之物的近著 *Sensuous Surface: The Decorative Object in Early Modern China* 中，即將此類物品視為各種表面視覺表現中的一種，「交替於真實與幻覺之間的遊戲」。⁶⁵ 在清宮繪畫藝術中與建築空間相結合的通景畫即為此類視覺效果明顯的案例，近期亦有針對此議題的專著出版。⁶⁶ 與清宮通景畫的發展相類，雍正朝的宮廷物品製作中就已經可以見到此類作例，⁶⁷ 到乾隆朝得到更大的發展，以各種不同材質製作象生或模仿其他材質之作例比比皆是，例如官窯瓷器中就有栩栩如生的例子（圖 18）。世界各文化發展中，都常見有擬真象生的藝術表現，例如西方藝術在文藝復興以來，對於自然在二度平面上的描繪及立體模擬，自有一系統性的發展及相應的哲學思考。⁶⁸ 在中國文化傳統中也不例外，留存有類似擬真、象生的概念及具體作例，例如模擬盛裝食物供品的餽酏擺設，在相關圖像及實物中可見到相關作例。⁶⁹ 但是引人注意的是，以燒製的陶瓷來製作擬真作品，有其材質特性上的優勢，中西藝術中皆經常可見，筆者在先前的著作中也特別提到，十八世紀西洋傳來的琺瑯彩料，使得清宮官窯陶瓷擬真作品在色彩及表面質感上較以往更

65 Jonathan Hay, *Sensuous Surface: The Decorative Object in Early Modern China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2011), 216.

66 李熙樂 (Kristina Kleutghen) 由博士論文改寫而成的近著，從乾隆朝通景畫 (scenic illusion paintings) 的大量製作來看十八世紀清宮對外來接觸以及對當時普及的視覺文化之回應。Kristina Kleutghen, *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces* (Seattle and London: University of Washington Press, 2015)。

67 如雍正官窯仿木紋花盆，圖版可見戴逸等撰文、馮明珠主編，《雍正：清世宗文物大展》（臺北：國立故宮博物院，2009），頁 255。在對十八世紀清宮通景畫的綜觀研究中，李熙樂提及從目前現存的檔案中，雍正時期 1720 年代時已有下令製作通景畫之相關紀錄 (Kleutghen, *Imperial Illusion*, 5)。在同一著作的結論中，作者亦舉列清宮器物模仿其他材質之兩個作例，闡釋它們與十八世紀清宮通景畫之視覺表現共享類似的錯視概念及目標，並嘗試將之放入十六世紀晚明以來器物上做舊、作偽的工藝技術發展脈絡中 (Kleutghen, *Imperial Illusions*, 271-272)。筆者認為清宮的擬真象生及模仿其他材質的器物製作，與原來文化藝術傳統的連結以及外來技術及概念的可能採用，有待未來進一步評估。

68 相關論述可見 Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, trans. Allison Brown (Princeton: Markus Weiner Publishers, 1995), 46-51。在立體三度空間的擬真象生表現方面，我們可舉十六世紀最著名的法國藝術家 Bernard Palissy (1510- c.1589) 擬真陶塑為例，他的作品大多是在陶盤上布置植物及動物，甚至使用了 life casting (生物翻模) 技法，與其他立體再現作品最大的不同處在於其高度的寫實與細節，在當時並富有哲學上的意義，用藝術模擬自然，為某個視覺瞬間的紀錄，見 Martin Kemp, *Visualizations: The Nature Book of Art and Science* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 18-19。

69 易穎梅，《乾隆朝官窯像生瓷研究》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2015）。

添寫實性。⁷⁰ 然用象牙染色擬真之作法在其他地區不多見，西方藝術中，雖有在象牙片上以顏料描繪細密畫（miniature painting on ivory）（主要是肖像畫），或牙雕宗教人像上彩之例，但極少見到有如前述清宮「仙工」作成立體擬真的例子。⁷¹ 因此，這樣的發展或許要從清宮視覺文化的整體脈絡來思考。

在我們目前討論的象牙「仙工」案例中，主要是指模擬自然物（life-like），也有少數模擬其他材質之例。〈雕象牙秋葉筆觚〉（圖 6）是屬於模擬自然物的佳例，全器雕琢成一片桑葉形象，其上綴有小葉、果實及各種昆蟲，又染以自然應有之色澤，搭配表面質感、葉片翻轉的動勢，使得整件作品栩栩如生，讓人有「像是真的葉片」在眼前的錯覺。同類的佳作還可見國立故宮博物院藏〈雕象牙水族蚌式盤〉（圖 17），⁷² 除了外型唯妙唯肖外，顏色上的細膩寫實表現，是此件作品令人讚嘆之處。象牙本色與蚌殼內面色澤相符，不需多加渲染外，上面鋪陳的小貝殼、金魚及螃蟹，皆以染色（或俗稱茜色）來加工處理。其中，螃蟹的色彩描繪最讓人感到寫實感，淺灰色帶有透明感的蟹腳及蟹殼上襯以淺肉色的底色，烘托出量感，再加上點繪呈現出表面質感；蟹爪上有層次的肉色染繪連結到頭部，漸漸過渡到蟹殼的淺灰色，形塑出立體感。仿其他材質的象牙製品作例可見前述北京故宮博物院的〈象牙花藍〉（圖 10），模擬藤編的表面質感，並加上染色而成。另外，也有兩個目標出現在同一件作品之例，國立故宮博物院藏〈雕象牙蒲蘆式盒〉（圖 16），象牙盒身製成扁葫蘆形，上面裝飾有染成綠色的藤葉、小葫蘆及染紅色的飛蝠等擬真象生的表現外，而看似紫檀木座的牙座，亦是採取象牙染色模擬木材色彩及表面質感的做法。⁷³ 北京故宮博物院藏有一件類似的作品〈象牙雕蝠紋葫蘆筆舔〉，另外，同一收藏中具有異曲同工之妙的〈雕象牙柿式盒〉，作出柿子形扁盒，上面裝飾有卍字及如意形靈芝，皆染色而成，寓意事事如意，底面刻有「雍正年製」款。⁷⁴ 此亦

70 施靜菲、彭盈真合著，〈從文化脈絡探討清代釉上彩名詞：「琺瑯彩」、「洋彩」與「粉彩」〉，《故宮學術季刊》，29 卷 4 期（2012 夏），頁 1-74。

71 有關西方象牙肖像畫之案例，為荷蘭 Utrecht 大學 Prof. Sven Dupré 向筆者提示，在此表示感謝。歐洲牙雕宗教人物加彩之例，可見 Jack Mack, *The Art of Small Things* (London: British Museum, 2007), 14. 其他關於清宮的擬真與西洋藝術之間的可能關係（琺瑯顏料、擬真表現手法及概念），以及從全球史脈絡來觀察清宮運用西洋傳入技法時，其特有的挪用及選擇考量。這些後續的問題，筆者在未來另撰東西交流專文時，會再進一步探討。

72 圖版可見《匠心與仙工：明清雕刻展・象牙犀角篇》，圖十六，頁 59-61。

73 在乾隆時期的〈牙作〉中經常見傳做茜紫檀木色的牙座之紀錄，最大宗的一筆可見乾隆十二年的紀錄，一次傳做四十件茜紫檀木色的牙座。見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 15，乾隆十二年十月〈牙作〉，頁 30。

74 張榮、劉岳主編，《故宮竹木牙角圖典》，頁 217、211。

顯示這類型的象生之作在雍正時期就已出現，於乾隆時期有進一步的發展。

第5點「微縮」是指原對象的縮小版，簡而言之，A（縮小版）會讓人聯想到B（原物），可象徵或取代B，但尺寸比B小很多。如前所述，「仙工」作品經常以細微見長，許多作品以微縮的形態出現，例如象牙船就是以象牙製作縮小版的船；而象牙塔則是縮小版的塔。中國古代的明器也經常是微縮的形式，具有代表、象徵原物品之意義。⁷⁵

微縮形式本身就引人入勝，不論古今、區域，幾乎在大多數的文化中皆可見到；我們也逐漸意識到，創作微縮物的過程並不只是縮小尺寸的技術，也隱含誇張內容的溝通，而微縮製作所構成的不僅是審美技術的產物，還應該是文化的過程。⁷⁶ 因此，共通性之外，隨著文化的差異，各個文化中的微縮可能有不同的發展或理解脈絡。「微縮」與前述的「擬真」有許多重疊之處，但又不盡然完全等同，在此，我們將兩者分列是因為，「微縮」的前提是尺寸縮小，經常亦展現「擬真」及「細微」的性質或特點；但「擬真」的重點是真實的效果呈現，兩者的目標不同。⁷⁷

〈象牙雕人物小舟〉（圖7）屬於第5點「微縮」的案例，將原物微縮成可在手掌上把玩的小器，精雕細琢的小舟中還雕有小巧的人物及空間陳設，門窗還可以開闔。精細鏤空雕刻與門窗開闔自如的特點亦與廣匠陳祖章於乾隆二年（1737）完成之〈雕橄欖核小舟〉相類。⁷⁸ 前述乾隆四年黃振效作〈雕象牙山水小景〉（圖11）也可算是微縮的例子，將一幅山水畫立體化、微縮在方寸之間。還有置入象牙仙工盒內以連練連結的許多小玩意（縮小版的動物、植物、竹夫人、花籃等）或是放入多寶格的小器（例如放入象牙小盒內的），也都是微縮的案例（圖1、2）。

從上述的分析來看，每件「仙工」作品可能包含一個或一個以上的特點，但它們最重要的內涵是：以高超技術製作出「不可思議」、「讓人想不透」的細微、巧妙之作。由這樣歸納出來的「仙工」內涵加以延伸思考，我們認識「仙工」的第三個

75 巫鴻，《黃泉下的美術》（北京：三聯書店，2010），頁99、120-123。

76 John Mack, *The Art of Small Things*, 1-3.

77 與微縮概念不同但相關的還有模型（model）的概念，模型相對較注重準確性，指涉尺寸按比例精確地縮小，常見的是建築模型。

78 乾隆二年陳祖章所製之雕橄欖核小舟，底刻有「後赤壁賦」全文，高1.6公分、縱1.4公分、橫3.4公分，現藏於國立故宮博物院。圖版可參見嵇若昕，《匠心與仙工：明清雕刻展·竹木果核篇》（臺北：國立故宮博物院，2009），圖三十四，頁147-152。

層次在於，清宮象牙作品中許多具有類似的裝飾技法或表現特徵、但未有確切文獻可徵之作，我們也必須考慮它們作為「仙工」作品的可能性，上述所提到的許多作品，亦是以此類推所得。⁷⁹ 這樣的思考方向應該更能涵蓋文獻中提及與現存實物中的相關作品，豐富我們對乾隆朝清宮「仙工」面貌的理解。

四、「仙工」的製作、使用與收藏脈絡

從實物的製作來看，「仙工」作品大多數透過進貢進入清宮或由廣匠在造辦處地位較高的〈如意館〉作坊中成做，許多作品更留有工匠款識及紀年。從使用及收藏的脈絡而言，大多數的「仙工」作品並無實際用途，主要作為陳設、賞玩之用，然數度有「仙工」作品被評為乾清宮收藏的頭等或次等文物，配匣入藏重要宮殿乾清宮，或放入重要的多寶格類箱匣中收藏於作為皇帝寢宮的養心殿。由這些現象可得見，「仙工」作品雖不見得有如其他品類作品數量那麼大，亦非清宮藝術的主流，但釐清它們的生產、使用及收藏脈絡，亦可說是乾隆朝宮廷各種製作及收藏文化活動之一環，共同參與了清宮政治權力之運作。

（一）製作脈絡

若進一步觀察造辦處中成做象牙「仙工」活計的實況，我們注意到，在成做紀錄的文字中，提到「仙工」活計具體成做的紀錄不多，主要是在清宮內務府造辦處〈如意館〉作坊中執行。嵇若昕亦曾注意到，技藝精湛的牙匠大多服務於〈如意館〉。⁸⁰ 而且值得注意的是，前述幾件「仙工」作品上帶有之紀年款識，以及《活計檔》相關紀錄，告訴我們這類作品的製作大多集中在乾隆早期，尤其是乾隆十年之前。

然而從前一章節對象牙「仙工」的具體分析成果來看，有些成做情況雖未標明「仙工」，我們或可從相關活計成做的紀錄推測其可能的製作情況。例如乾隆七年六月〈如意館〉：「初二日副催總六十七持來司庫郎正培押帖一件內開為本年五月二十九日太監張明傳旨，照香椽（椽）香袋款式着黃振效做透地象牙花囊二件、着四兒做一件鍍銀合扇。欽此。」⁸¹ 透地象牙花囊用的應該是與前述「仙工」有關的

79 張榮、劉岳主編，《故宮竹木牙角圖典》，頁 224。

80 嵇若昕，〈十八世紀宮廷牙匠及其作品研究〉，頁 512-513。

81 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 11，乾隆七年六月〈如意館〉，頁 68。

繁密透雕表現。〈如意館〉之外，有少數「仙工」可能是在〈牙作〉進行成做，例如前面提到的「象牙仙工花籃」。⁸²又如北京故宮收藏的〈象牙雕鶴形鼻煙壺〉（圖19），造型為擬真象生鶴形，重點部位染牙寫生，設計精巧，腹下有蓋，設暗銷，概內陰刻篆書「乾隆年製」四字款蓋連牙匙。學者指出，此壺與另一件魚鷹形鼻煙壺大同小異，引《活計檔》乾隆十八年九月二十七日〈牙作〉照樣准作的四件鼻煙壺中有：「象牙掏鶴鼻煙壺一件」，後又傳旨，「再仿其大意令想法多做幾件，不拘各種材料成做」，認為所指或許就是這兩件姊妹做的製作過程。⁸³這裡我們也看到，乾隆皇帝對於作品創意及技法的具體指示。

有趣的是，從檔案資料我們看到，乾隆朝之前的雍正朝宮廷牙匠一般都在〈牙作〉當差，⁸⁴製作的象牙物品以文房用具及器座為主。與此同時，象牙物品的製作有部份在〈鑲作〉中執行，筆者先前的研究中指出，雍正皇帝對用機械（西洋鑲床）鑲做象牙極有興趣，屢次下令要求用西洋鑲床鑲些好花紋象牙盒呈進，機械鑲做象牙製品的重點在於，事先的流程設計與以鑲製技術精確複刻或複製器表花紋。⁸⁵而這樣的興趣在乾隆朝基本上已經不見，後來雖然乾隆皇帝想起關於西洋鑲床之事，要求相關人員前去圓明園查看機械設備並試做，終究因年久失修而無法成事，最後以人手雕做代替鑲做來完成交辦之木製作品。⁸⁶相較之下，乾隆時期的〈牙作〉大多以配做象牙座，製作與盆景或花瓶搭配的象牙花、與鼻煙壺搭配的

82 參見前註 53、54。

83 張榮、劉岳主編，《故宮竹木牙角圖典》，頁 228。類似的作品在清宮玉器中亦可見到，James Watt, *Chinese Jades from the Collection of the Seattle Art Museum*, pl.73. 檔案紀錄見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 19，乾隆十八年九月〈牙作〉，頁 629。

84 雍正時期造辦處《活計檔》中的〈牙作〉檔案從雍正元年到十二年（1723-34）都有，僅雍正十三年（1735）沒有。乾隆時期造辦處《活計檔》中的〈牙作〉檔案在乾隆二十四年（1759）之前，僅五年（1740）、十一年（1746）、二十二年（1757）、二十三年（1758）沒有，其他年份都有。但在乾隆二十四年之後就再沒有以〈牙作〉為項目的檔案紀錄。學者研究造辦處作坊組織時，曾指出乾隆二十年左右造辦處的作坊有一次大整併，牙作與鍍金作、玉作、縷絲作、鑿花作、鑲嵌作、硯作等合併為〈金玉作〉。見吳兆清，〈清代造辦處的機構和匠役〉，《歷史檔案》，第 4 期，頁 82。

85 相關討論可參見施靜菲，〈也是舶來品：清宮中的花式鑲床〉，頁 185-191。少數看起來像是以西洋鑲床鑲做的案例，也有從〈牙作〉下令傳做的。例如《活計檔》雍正十二年〈硯作附牙作〉：「二月三十日，員外郎滿毗三音保全傳做端陽節象牙盒三對。記此。于五月初二日，做得象牙菊瓣式盒三對」；「五月十八日，員外郎滿毗三音保全傳做中秋節象牙盒三對。于八月十四日，做得象牙菊瓣盒二對，……。于十月二十七日，做得象牙菊花瓣蟠桃獻壽盒一對，……。」見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，第 6 冊，頁 435-436。而根據目前兩岸故宮相關作品的保存現況來看，很多這些作品都帶有乾隆年間呈覽的黃籤，顯示乾隆皇帝對這些作品是有所知的，參見劉岳，〈從一件清宮遺留的象牙器物說起〉，《紫禁城》，203（2011），頁 40-56。

86 施靜菲，〈也是舶來品：清宮中的花式鑲床〉，頁 187、193。

象牙匙，以及象牙墨床等活計為主要工作內容。此外，如前面所引「仙工」作品的列表所示，「仙工」更多時候出現在太監交出作品後，傳令要求相關匠役收拾、做樣、配座、配匣、裝匣的指令中，在造辦處的〈匣作〉中進行這些工作。

〈如意館〉的正式名稱出現於乾隆元年（1736），⁸⁷ 作為一個獨立作坊，於內務府的活計成做體系中時常是負責較為重要，且具有藝術價值的集合式製作，其所在處所也經常在皇帝較常接近之處。昭槤的《嘯亭雜錄》記有：「如意館在啟祥宮南，館室數楹，凡繪工、文史及雕琢玉器、裱褙帖軸之諸匠皆在焉」，⁸⁸ 說明如意館之藝匠包括有畫畫人、玉匠、牙匠、裱匠等，同時點出〈如意館〉在紫禁城中的實際工作地點。但事實上，根據學者的研究，當皇帝駐蹕於紫禁城時，如意館工匠被安置在養心殿西北方的啟祥宮一帶（清末慈禧太后改名為太極殿）；皇帝於初春遷往圓明園時，在啟祥宮的人員又移至如意館中當差；地點經常與皇帝日常活動範圍接近，這樣的地理位置方便於皇帝對相關活計親自督導、指揮。⁸⁹ 陳國棟的研究中進一步指出，〈如意館〉與其說是一個有固定地點的作坊，「比較像是個帶著走的名字」；並且推測〈如意館〉最早的名稱可能來自養心殿院落西北「如意門」，出了此門即是啟祥宮一帶，又在圓明園遺址復原圖中，大門右側也有一居室稱〈如意館〉，屬圓明園四十景中的「洞天深處」範圍。⁹⁰ 此外，許多外派到地方督導或稅官的內務府官員都是出身於如意館的官員，與皇帝親近的包衣。⁹¹ 這樣的觀察也輔證了如意館與帝王之間的密切關係，以及其可能的重要性。

不僅如此，出自如意館所製之許多精湛「仙工」類作品，經常帶有牙匠款識，例如前述乾隆四年黃振效〈雕象牙山水人物小景〉（圖 11），帶有「乾隆己未花月，小臣黃振效恭製」，乾隆四年黃振效〈雕象牙透花長方套盒〉（圖 1），帶有「乾隆己未巧月，小臣黃振效恭製」，又乾隆二十七年（1763）李爵祿〈雕象牙長方

87 郭福祥，〈宮廷與蘇州——乾隆宮廷裡的蘇州玉工〉，收入《宮廷與地方——十七至十八世紀的技術交流》（北京：紫禁城出版社，2010），頁 176、182；參考了嵇若昕，〈乾隆時期的如意館〉，《故宮學術季刊》，23 卷 3 期（2006 春），頁 127-152。

88 （清）昭槤，《嘯亭雜錄》，收錄於《筆記小說大觀》（臺北，新興書局，1984），第 36 編第 6 冊，頁 398。

89 嵇若昕，〈乾隆時期的如意館〉，頁 127-152。

90 陳國棟，〈內務府官員的外派、外任：與宮廷文物供給之間的關係〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，33 期（2012），頁 235。

91 參見陳國棟，〈內務府官員的外派、外任：與宮廷文物供給之間的關係〉，頁 225-269。

套盒〉(圖 20)，帶有「乾隆癸未季春，小臣李爵祿恭製」款識。⁹² 此類款識與如意館畫家在畫作上的簽款形式相近，顯示乾隆皇帝對「仙工」作品之濃厚興趣外，很可能也致力於提高它們在清宮中的藝術地位。結合上述乾隆皇帝對於如意館的態度及諸多作為，〈如意館〉作坊之存在具有特殊意義，值得未來進一步深究，例如如意館各活計目標的共通性、跨材質工藝合作、設計稿樣的提供等議題，又乾隆皇帝的諸多作為如何形塑如意館的藝術出品，也是我們關心的問題。

(二) 廣東牙匠與「仙工」

我們進一步關注到工匠的問題，學者在分析清宮中的廣匠時發現，乾隆朝招選入宮的廣東牙匠，大多隸屬於地位較高的〈如意館〉作坊；這些牙匠似乎等級也相對一般〈牙作〉的牙匠高。⁹³ 從大的發展趨勢來看，學者的研究成果亦指出，康熙晚期、雍正到乾隆早期，宮廷中的牙匠多來自江南地區，製作筆筒、插屏、山水人物小景立雕等作品；至乾隆五年（1740）左右廣匠的重要性逐漸增加，乾隆十年（1745）之後，宮廷牙匠幾乎都來自廣東，而廣東牙匠正是擅長象牙「仙工」的好手，因為《活計檔》目前資料顯示，能成做象牙仙工活計的數位牙匠中，除顧彭年來自江南外，其他（例如陳祖章、黃振效、蕭漢振、楊維占、李爵祿、黃兆、楊有慶、楊秀等）皆來自廣東。⁹⁴ 由此我們也可以看到，擅長「仙工」製作的工匠逐漸成為清宮牙匠的主流，而這些擅長「仙工」的牙匠好手絕大多數來自廣東。清宮牙匠的出身在雍正到乾隆年間逐漸有所轉變之外，這類象牙「仙工」作品的製作脈絡也有所改變，原來在康熙、雍正時期相關的象牙作品大多由廣東進貢，⁹⁵ 後來到乾

92 「花月」、「巧月」這樣的簽款相對似乎較不正式，是否有特殊用意？目前筆者所掌握之材料尚未能解釋此一疑問，有待未來進一步研究。另外，黃振效、蕭漢振雕牙盒上細小的工匠簽款，需要眼鏡或顯微鏡的輔助方能觀看，此類與西洋傳來特殊輔助工具有關的議題，再另文討論。

93 嵇若昕，〈十八世紀宮廷牙匠及其作品研究〉，頁 512。同氏另一文章中利用雍正十一年「雜項買辦庫票」所載紀錄補充，注意到雍正七年進宮的廣東牙匠陳祖章甫入宮時先在〈廣木作〉當差，錢糧亦由廣木作具領；乾隆二年底被選送入京的黃振效等四位廣東牙匠，進入造辦處後不久即隸屬如意館，參見嵇若昕，〈清盛世內廷牙匠與廣東牙雕工藝——以陳祖章和黃振效為例〉，《故宮文物月刊》，384 期（2015.3），頁 4-5、14-15。

94 嵇若昕，〈試論清前期宮廷與民間工藝的關係——從國立故宮博物院所藏兩件嘉定竹人的作品談起〉，《故宮學術季刊》，14 卷 1 期（1996 秋），頁 87-116。以及嵇若昕，〈十八世紀宮廷牙匠及其作品研究〉，頁 489、512-513。

95 從康熙、雍正到乾隆時期的《宮中進單》、《貢檔》等資料來看，當時廣東進貢到清宮的象牙製品包括象牙扇、象牙席、象牙枕、象牙褥、象牙香囊、雕花牙香盒、牙花琺瑯盆景、牙玻璃燈、雕牙香囊、牙雕花搬指套、牙雕花盒、牙茶碗、牙茶盤、牙檳榔盒、牙朝珠、牙絲香牌、牙絲搬指套、福壽象牙盒、牙爐瓶三事、雕鏤牙花囊、雕鏤牙花盒、牙絲花盒等。楊伯達，〈從清宮舊藏十八世紀廣東貢品管窺廣東工藝的特點與地位——為清代廣東貢品展覽而作〉，《清代廣東貢品展覽》（香港：香港中文大學文物館、故宮博物院，1987），頁 23；並參見同書中的相關圖說。

隆時期，象牙「仙工」精品則主要由廣匠在造辦處如意館中成做。

廣州清代牙雕工藝之重要成就包括有編絲工藝的象牙席、象牙團扇，鏤空雕刻的象牙摺扇、象牙龍舟、象牙塔，以一般車床旋製的象牙球等工藝。⁹⁶ 從前述說明及檔案紀錄來看，除了持續接收來自廣東的貢品外，⁹⁷ 乾隆朝時，清宮造辦處中大多數的象牙「仙工」作品是造辦處招選入宮的廣匠在如意館中成做。在造辦處任職的廣匠所製作之象牙精工作品，例如「象牙仙工船」、「象牙仙工盒」等，與前述清早中期廣東出現的一些象牙工藝密切相關。

筆者在先前的研究中，已經初步觸及這些廣東工匠擅長的「仙工」技術可能的形成背景。從前述相關的文獻紀錄及實物來看，康熙、雍正時期廣州製作的象牙作品已經傳入清宮，⁹⁸ 廣東相關技藝之成熟應不晚於雍正朝的時間點。而從前述舉引雍正時期的《活計檔》觀察來看，當時記錄的象牙「巧工」作品，許多很可能是由地方送進宮的貢品。其中如「巧工缸」、「仙工花籃」等屬於微縮之類的製作，可能習自明末清初東南沿海的奇工巧藝，⁹⁹ 例如以微型果核舟、花籃等技術著稱的工匠，包括有明末虞山（江蘇常熟）的王毅（王叔遠）、江蘇無錫的邱山、清初蘇州的金老。¹⁰⁰ 清代江南吳郡擅長果核雕名匠杜士元「號為鬼工」，據說他所雕做的核舟俱能移動。¹⁰¹ 學者亦曾推測廣東工匠入清宮造辦處後，可能在宮中習得蘇州雕刻傳統之工藝及風格，舉列陳祖章於乾隆二年成做完成之〈雕橄欖核小舟〉，即可能受當時宮廷內盛行蘇州地區雕刻藝術氛圍之影響，且蘇州雕刻傳統中亦有擅長果核舟雕刻之一環。¹⁰² 同時，我們也不排除清早期在廣州活動的歐洲人士可能帶來

96 楊伯達，〈從清宮舊藏十八世紀廣東貢品管窺廣東工藝的特點與地位——為清代廣東貢品展覽而作〉，頁 23；曾應楓，《廣州牙雕》（廣州：嶺南美術，2008），頁 17-38。

97 楊伯達，〈從清宮舊藏十八世紀廣東貢品管窺廣東工藝的特點與地位——為清代廣東貢品展覽而作〉，頁 10-38。

98 廣東進貢到清宮的象牙作品相關討論，可參見楊伯達，〈從清宮舊藏十八世紀廣東貢品管窺廣東工藝的特點與地位——為清代廣東貢品展覽而作〉，頁 10-38。

99 蔡玫芬，〈文房清玩：文人生活中的工藝品〉，《中國文化新論·藝術篇：美感與造型》（臺北：聯經出版，1982），頁 640-641；施靜菲，〈也是舶來品：清宮中的花式鐵床〉，頁 204-205。

100 明宣德年間夏白眼資料，參見（明）張應文《清秘藏》卷上，〈論雕刻〉，收於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》，初輯第 8 集（臺北：藝文印書館，1975），頁 219；明末天啟年間王毅資料，參見（明）魏學洙的《核舟記》，收於（清）張潮，《虞初新志》卷 10，上海：古籍出版社，2013，頁 119-120；明末邱山相關資料參見，（明）陳貞慧，《秋園雜佩》，收錄於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》（臺北：藝文印書館，1975），初集第 5 輯，頁 235「邱山胡桃」條。邱山，又名丘山，一說安徽貴池人，引自劉岳〈木〉，收錄於張榮、劉岳主編，《故宮竹木牙角圖典》，頁 105，注釋 33 之說明；清初蘇州的金老資料參見，（清）鈕琇撰，《觚賸續編》卷 4〈物觚〉「核舟舫」，收錄於《續修四庫全書》（上海：上海古籍，1995-），頁 146。

101（清）錢泳，《履園叢話》（北京：中華書局，1979），卷 12，〈藝能〉「雕工」，頁 324-325。相關討論參見嵇若昕，〈果核雕刻藝術〉，《器物藝術叢談》（鹿港：左羊出版社，1991），頁 35-44。

102 嵇若昕，〈十八世紀宮廷牙匠及其作品研究〉，頁 497。又同一學者在另一文章中表示，廣東牙雕與原有竹木雕工藝的密切關係，參見嵇若昕，〈清盛世內廷牙匠與廣東牙雕工藝——以陳祖章和黃振效為例〉，頁 14-15。

部分相關的西洋技術，例如象牙球使用的螺紋旋合之結組及球面分割的幾何學原理與西洋的關連。¹⁰³ 清宮的「仙工」製作及相關視覺文化表現可能與西洋文化交流有關的部分，筆者將另撰專文討論。

（三）「仙工」在清宮的評等、使用及收藏脈絡

由整體發展來看，雖然統治者的更替在藝術上的愛好未必立即有所反應，且大多數物品的製作亦是一脈相承，但在清宮象牙精工作品中，我們看到大發展方向上品味的變化。雍正時期江南牙雕內斂秀美風格較為突出（圖 16），¹⁰⁴ 相較於雕工技術的強調或機關設計表現，似乎更在意線條的優美表現，以及對細節的處理。若不限於象牙材質，從雍正時期宮廷各項活計的製作，我們也可見到雍正皇帝對於優雅、內斂品味的要求。¹⁰⁵ 到乾隆時期，象牙作品中「仙工」成為主流，繁複、炫技的鏤雕更受歡迎，視覺的偽裝（錯視）與精工技藝的表現被強調。目前兩岸故宮留存的清宮象牙作品中，仍然有許多無款器，一般也大多皆依據這樣的風格分析來嘗試界定製作時代，清前中期（康熙到雍正）與乾隆期。

從相關紀錄及實物中，我們看到雍正時期「巧工」作品出現在清宮紀錄及舊藏實物中，少見雍正皇帝對此類作品有特殊的關注，尤其相較於他對西洋鑲嵌工藝之關心，無法相提並論。然在乾隆朝《活計檔》〈乾清宮〉的紀錄當中，我們多次看到乾隆皇帝對「巧工」或「仙工」作品給予極高的評價，要求配匣入乾清宮頭等或次等的紀錄。例如乾隆六年七月《活計檔》〈乾清宮〉：

十九日太監白玉鳳來說，太監高玉等交象牙仙工鬥鶩圖陳設一件、象牙仙工船一件、象牙雕刻小插屏一件，傳旨，着配文錦匣入乾清宮頭等，欽此」。¹⁰⁶ 又乾隆六年九月《活計檔》〈乾清宮〉：「二十二日太監程敬貴來說，太監高玉等交蜜蠟仙工靈芝陳設一件，傳旨着配文錦匣入乾清宮頭等，欽此」；¹⁰⁷「二十三日太監王炳來說，太監高玉等交漢玉三陽開泰陳設

103 施靜菲，〈也是舶來品：清宮中的花式鑲床〉，頁 201。

104 嵇若昕：「雍正與乾隆兩朝（1723-1795），宮廷內的牙雕工藝因為皇帝品味的變化，由原來偏重蘇州地區（或可擴大為江南地區）的藝術風格，逐漸轉向廣東地區的藝術風格」，參見嵇若昕所編著之《匠心與仙工：象牙犀角篇》之展品說明，頁 149。

105 林姝，〈從造辦處檔案看雍正皇帝的審美情趣〉，《故宮博物院院刊》，總 116 期（2004），頁 90-119；楊伯達，〈清代造辦處的“恭造式樣”〉，《上海工藝美術》，12 期（2007），頁 14-15；嵇若昕，〈清世宗的藝術品味〉，《雍正：清世宗文物大展》（臺北：國立故宮博物院，2009），頁 400-413。

106 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 9，乾隆五年七月〈乾清宮〉，頁 703。

107 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 9，乾隆五年七月〈乾清宮〉，頁 704。

一件、象牙竹節巧工盒一件，傳旨着配匣入乾清宮次等，欽此。¹⁰⁸

除了配匣、評等、入乾清宮外，如前所述，很多細小或微縮的「仙工」作品被放入多寶格中，受到一定的重視。例如〈天球合璧〉、〈集瓊藻〉、〈瑾瑜匣〉多寶格，依據所附的清單，裡面包括在內容當中，例如〈集瓊藻〉多寶格清冊中的「仙工雕牙合」（亦即圖 1 的〈象牙鏤花長方盒〉，「合」同「盒」）、「仙工雕牙臂擱」、「仙工雕牙樓船」。且〈集瓊藻〉多寶格廂匣器表裝飾在乾隆十八年時，下令以象牙鑲嵌替換原有的螺鈿鑲嵌。¹⁰⁹ 而〈象牙鏤花長方盒〉（圖 1）全部收好或〈象牙雕人物小舟〉（圖 7）被配上玉製外盒後，收放到多寶格中收存。

而其實早在雍正年間，相關作品已經被放入可能是多寶格類的洋漆箱中。雍正七年（1730）閏七月初六日〈匣作〉：

郎中海望持出洋漆箱一件。上層內：……象牙巧工塔一件、洋漆小方盒一件（內盛象牙菓子十二件）、……西洋玻璃耳挖筒一件、西洋剪子一把、錐子一把、鑷子一把……；二層內盛：……象牙巧工花囊一件、……雕橄欖缸二件、……象牙巧工缸一件、……象牙巧工春節一件、……；三層內盛：……玻璃琺瑯冊頁一冊……。雕漆箱一件。上層內盛：……上層共計二十一件，共有八隔空；二層內盛：……燙香玻璃鼻烟壺一件、……葫蘆四方鼻烟壺一件、……西洋剪子一把、銼一件、……；三層內盛：……雕花椰子鼻烟壺一件（珊瑚項）……。……瑪瑙石子七塊，硃墨一錠，共計九十四件。雕漆箱一件，上層內盛：……黃銅鍍金瓜式鼻烟壺一件……烏銀圓鼻烟罐一件、……、象牙巧工扇器一件、……烏銀扇式鼻烟盒一件；二層內盛：……洋漆鼻烟壺一件……；三層內盛：……玻璃鼻烟壺一件、……。奉旨：此箱內有缺少空處，有先交出去著配箱的百事件物件內挑選，將此內空處補足收拾好些送進，欽此。於八年五月十二日將玉器古玩三百四十六件收拾好，並原漆箱，催總常保呈進訖。¹¹⁰

學者對多寶格類箱匣收藏文物的分析中，即提出大多是古董或舶來品，當代造辦

108 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 9，乾隆五年七月〈乾清宮〉，頁 706。

109 乾隆十八年《活計檔》〈廣木作〉記載中顯示，乾隆皇帝傳旨將〈集瓊藻〉、〈天府球琳〉、〈天球合璧〉等箱匣上之螺鈿花紋陸續替換成白象牙。見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，第 19 冊，乾隆十八年正月初十日〈廣木作〉，頁 689-690。

110 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 4，雍正七年閏七月〈匣作〉，頁 141-151。

處製作的「時做」文物必須要受到重視的物品，才會被放入，¹¹¹ 例如玉器、畫琺瑯、洋彩、鼻煙壺、松花石硯等，其中又以玉器為大宗。何況我們前述舉列幾個帶有清冊的多寶格（〈天球合璧〉、〈集瓊藻〉、〈瑾瑜匣〉），都是相對品質較高、受到乾隆皇帝珍視的多寶格類箱匣，置放在皇帝的寢宮養心殿中。而前述作為紫禁城重要中心的乾清宮，更是集合清宮重要收藏的地方，具有公開、對外的性質，《活計檔》中特闢有〈乾清宮〉（1738-1749）一個計畫項目，內容涉及乾隆皇帝對其喜好之書畫、器物（琺瑯、瓷器）、古玩（時做或入古）的系統性整理與收藏。從故宮的收藏脈絡來說，下令為每一件或每一組藏品製作特製的錦匣或楠木匣，將所藏文物陳設或儲放在乾清宮及其配殿廂房，在學者們對清宮畫琺瑯、瓷器、《墨妙珠林》集冊等品項的研究中，已經顯示了其在政治或文化上可能的重要性。¹¹²

象牙「仙工」雖然在清宮藝術的脈絡中，從數量上及影響力而言都相對邊緣，但從前述的相關紀錄中，在藝術價值上甚至政治意義上，都顯示出它們在清宮的脈絡中可能具有無法輕易被忽略的意義。象牙在當時因為是舶來品本身就是相對珍貴的材質，而在中國政治文化中大象所帶有的「萬國來朝」、「太平有象」象徵，更增加象牙這個材質本身豐富的政治意涵。¹¹³ 再者，我們看到以高超技藝製成的象牙「仙工」，數次被皇帝評為頭等或次等，大多數的「仙工」作品並無實際用途，主要作為陳設、賞玩之用，它們毫無疑問參與支持領導者統治權力的展現。而配匣納入乾清宮或多寶格類箱匣中收藏，則提示我們，它們不應只是被單獨當成技藝高超的藝術品來看待，它們出現的場合（放置在特製的座子上、配匣內，再收入大的箱匣中）、視覺效果（打開箱匣後的呈現），以及引人入勝或好奇（必須用手或工具輔助把玩）的設計，亦展現了有更整體性深層意涵考量的可能性。¹¹⁴

111 余佩瑾，〈品味與意圖——清乾隆「集瓊藻」多寶格初探〉，頁16-28。該文中並有相當篇幅介紹乾隆四年黃振效作〈象牙鏤花長方盒〉之工藝及趣味。余慧君在其博士論文的第二章中，由清宮收藏青銅器的行為與形式出發，探討多寶格的內容及概念。Yu, Hui-chun, "Intersection of Past and Present: the Qianlong Emperor and His Ancient Bronzes" (PhD diss., Princeton University, 2007), Chapter Two, 72-111

112 施靜菲，〈文化競技：超越前代、媲美西洋的康熙朝清宮畫琺瑯〉，《民俗曲藝》，182期（2013），頁149-219；余佩瑾，〈乾隆皇帝與清宮瓷器典藏——以畫琺瑯和洋彩為例〉，《故宮文物月刊》，369期（2013.12），頁44-55；王明玉，〈由《墨妙珠林》集冊來看乾隆初期對漢文化傳統的整理〉（臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2014）。

113 參見林宛萱，〈對於清宮「太平有象」圖像流行的一些思考〉，未刊稿（曾於2012年10月30日「東京大學、臺灣大學學生交流發表會」中口頭發表）。

114 關於多寶格箱匣的整體規劃及概念，過去亦多有學者觸及此議題，但仍有許多待解決的疑問。筆者在101年度科技部補助專題研究計畫【盛清宮廷中的「仙工」奇器與多寶格】中，設想由清宮「仙工」作為切入角度，對清宮的多寶格箱匣收藏進行討論，將另撰文探討。

五、「仙工」概念出現的背後

回到我們在文章一開始所提到的問題，原於雍正朝稱為「巧工」的同類作品，為何在乾隆朝被改稱為「仙工」，且更加受到重視與發展？這背後的因素及操作機制引起我們的關心，所透露的訊息對我們理解乾隆宮廷的整體物品造作發展有所幫助。

在造辦處的紀錄中，我們看到雍正皇帝曾下令為廣東進貢的象牙席配床以供實用，¹¹⁵但在公開場合中，雍正皇帝卻表現對此類巧作品之負面態度，斥責廣東象牙席的進貢，這之間的矛盾該如何看待？又，我們到底要如何來看乾隆皇帝的實際作為（對「仙工」的濃厚興趣）及公開場合的政治辭令（對「工巧近俗」之批評）之間的可能矛盾？

雍正六年：「圓明園來帖稱，本月初四日太監張玉柱、王常貴交來象牙編象牙席迎手靠背二分、象牙席圓枕四個、象牙席黃緞邊褥子四個……」。¹¹⁶這類進貢象牙製品之清宮檔案紀錄應當不少，然而，我們卻見到雍正十二年六月二十五日廣東巡撫楊永斌奏摺：

……奉上諭：朕於一切器具，但取樸素適用，不尚華麗工巧，屢降諭旨甚明。從前廣東曾進象牙席，朕甚不取，以為不過偶然之進獻，未降諭旨教導，今則獻者日多，大非朕意。夫以象牙編織為器，或如團扇之類，其體尚小，若製為座席，則取材甚多，而人工大費，開無用奢靡之端矣。此等物件既已進獻，不便發還，而留在宮中又實無可鋪設之處。爾等可傳諭廣東督撫，若廣東工匠為此，則禁其毋得再製。若從海洋而來，則從此屏棄勿買，製造之風自然止息，欽此。¹¹⁷

115 不過，在雍正朝的《活計檔》中，我們看到清宮中象牙席的具體使用狀況。例如雍正五年〈油漆作〉七月十八日「郎中海望奉上諭：爾等造辦處有朕先交的象牙席，照此席尺寸作一黑漆床。欽此」。這道命令的交辦事項，後來在雍正七年完成。另「七年五月十九日郎中海望奉旨：勤政殿後大方亭中間配做床一張。欽此。海望隨奏稱：造辦處有做下隨象牙席黑漆床一張，與此尺寸相仿等語奏聞。奉旨：淮安。欽此。於五月二十一日將黑漆床一張、象牙席一領、黃布套一個、白毡一塊，陳設在大方亭中」。見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊2，雍正五年七月〈雜活作〉，頁627。

116 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊3，雍正六年五月〈雜活作〉，頁362。

117 中國第一歷史檔案館編，《雍正朝漢文硃批奏摺彙編》（南京，江蘇古籍出版社，1986），冊26，頁592-593。

象牙席目前留存實例不多（圖 14），根據學者之研究，目前可見到的大約有五件，¹¹⁸而象牙織扇實物則數量相對較多（圖 13），且在清宮的圖像中也可見到其使用的狀況（圖 20）。

分析前述現象，我們可見兩個相關重點。首先，在追求華麗工巧、耗費珍材及人力的高品質用器與一切器具但求樸素適用的訓誡之間，存在著看似極端的矛盾。有趣的是，雖然從留存的檔案及實物中，我們看到前述乾隆皇帝多次傳旨如意館成做仙工活計的實際作為，並使用「仙工」一詞來稱呼此類精巧作品，也有使用象牙席的具體事實。例如乾隆四年五月《活計檔》：「二十三日副領催馬兆圖持來如意館押帖一張，內稱本月十二日太監毛團傳旨，奉三無私寶座後隔扇六扇上象牙席二面透畫，着郎世寧起稿呈覽，欽此。於本日太監毛團將郎世寧起得畫稿呈覽，奉旨着交與張維邦畫。欽此。」¹¹⁹然而，在公開、正式的場合中，乾隆皇帝仍然引用雍正皇帝的說法，拒絕廣東進貢的象牙編席，並且批評這類作品是「工巧近俗」。乾隆四十一年（1776）十月曾下諭旨表示：「朕遵守家法，宮中服御從不用及珠繡。又如象牙織簾，工巧近俗，又不平滑使用，遠不及尋常茵席之安適，因亦擯而不用。久有旨，弗許再進，即此亦可知朕之好尚」。¹²⁰

這裡我們見到滿洲統治者似為符合儒家君王的要求，在公開場合對華麗工巧器用的批評，強調器用應當崇簡去華、樸素適用。然而，值得我們思考的是，搬出祖宗家法斥責「工巧近俗」的乾隆皇帝，為何在具體作為上似乎違背儒家傳統「道、器之分」，不應過度奢華、重視物質的重要概念？

在中國文化史中，一般「巧工」、「巧匠」作為名詞，可以指涉技藝精巧的工匠、精巧的技藝本身（有時作為形容詞），以及精巧技藝製成的作品。首先，我們先來看「巧工」指擁有精巧技藝的工匠。相傳堯時巧匠名「倕」，故稱巧倕，是古代傳說中的第一位巧工。在《山海經》、《墨子》等古籍中，都將舟、耒、耜、耨等器的發明歸為「巧垂（倕）」的創造。《山海經》〈海內經〉：「帝俊生三身，三身生義均，義均是始為巧倕，是始作下民百巧」，袁珂校注：「百巧者，主要蓋指

118 嵇若昕，〈從「鬼工」到「仙工」：清代南派牙雕工藝概述〉，頁 68-69。

119 見《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 9，乾隆四年五月〈如意館〉，頁 169。

120 乾隆四十一年十月初三日《上諭檔》，見中國第一歷史檔案館編，《乾隆朝上諭檔》（北京：檔案社，1991），第 8 冊，頁 425。

耒、耜、鋤、耨等農具也」。¹²¹《墨子·非儒下》：「奚仲作車，巧垂作舟」。¹²²後世就將技藝精巧的工匠稱為「巧工」、「巧匠」，另一位歷史上最著名、擁有奇技的代表人物是公輸般，被譽為「天下之巧工」，¹²³能以奇技製作奇器，是中國工匠的師祖。兩位巧匠經常被並稱為「班倕」或「般倕」，泛指巧匠。南朝梁蕭統〈銅博山香爐賦〉：「經般倕之妙旨，運公輸之巧心」；¹²⁴明李漁《閑情偶寄·器玩·制度》：「吾地般、倕頗多，如其可變，不自今日始矣」。¹²⁵

「巧工」意指精巧的工匠時，又有許多同義或相關詞，例如「鬼工」。不過「鬼工」更常用來指精巧的技藝本身（有時作為形容詞），即「巧工」的第二個用法。柯律格在討論晚明鑑賞文化時，針對在晚明鑑賞文獻中經常出現與「巧工」、「奇工」的相關名詞也曾經做過一些討論。¹²⁶「奇工」（“marvelous work”）在晚明的文人鑑賞脈絡中，被視為是珍奇、奇巧，即好奇、稀有的本質，且同樣適用於自然及人為物品，帶有純熟技藝（skillful craftsmanship）之意。而「巧工」（“intricate work”）通常指涉與婦女或工匠有關的手藝，「巧婦難為無米之炊」、「乞巧節」、「巧匠」等，就像柯律格所言：「『巧』是一種對婦女及工匠肯定的價值，（對文人來說）不應該太過強調，即使真的非常令人驚奇」。¹²⁷而與「巧工」意思相近的「鬼工」（devil's work），則是強調非人力所能完成的工藝，在許多形容技藝高超的工藝時，會經常用到。例如《格古要論》中提到的「鬼工毬」、「鬼功石」；¹²⁸《陽羨名陶錄》形容「重鏤疊刻，細極鬼工」。¹²⁹高士奇《天祿識餘》卷下，「鬼工」條提到北魏孝武帝時宮內藏「有二玉鉢相盛可轉而不可出；瑪瑙木蓋容三升，玉縫之；皆西域鬼作也。鬼作即世所謂鬼工，今之鬼工球類此」。¹³⁰

121 袁珂校注，《山海經校注》（成都：巴蜀書社，1993），頁532-533。

122 吳毓江校注，《墨子校注》（臺北：成文，1975），〈非儒下〉，頁340-341。

123（漢）高誘注《呂氏春秋》，林品石譯註，《呂氏春秋今註今譯》（臺北：臺灣商務印書局，2011），卷15，〈慎大覽〉，第三，頁469。

124 收錄（清）陳元龍輯，《歷代賦彙·6》（北京：北京圖書館，1999），卷85，〈器用〉，頁673。

125（清）李漁，《閑情偶寄》（臺北：明文，2002），卷10，〈器玩部〉「制度第一·箱籠篋筭」，頁190。

126 Craig Clunas, *Superfluous things: material culture and social status in early modern China* (Honolulu: University of Hawaii Press, c2004), 85-86.

127 Clunas, *Superfluous Things*, 85.

128 明曹昭1388年著，《格古要論》，中卷，珍奇論。引文採用《夷門廣牘》本。參見（明）周履靖編校，《明刊本夷門廣牘》（臺北：臺灣商務，1969），卷6，頁43-44。

129（清）吳騫撰，《陽羨名陶錄》，卷上，收錄於黃賓虹、鄧實編；嚴一萍補輯，《美術叢書》（臺北：藝文印書館，1975），初輯第3集，頁128。

130（清）高士奇，《天祿識餘》〈卷下〉（上海：文明書局，1925）。

「巧工」的第三個用法，指涉巧匠所製作出來的巧妙之作，通常稱為「巧器」、「奇器」。文獻中有關奇器的紀錄，通常也與「巧工」、「鬼工」所製作的物品相連結，尤其是強調為人所不能為的巧妙之作。例如《列子》〈湯問〉篇記載周穆王西遊時，遇到一個巧匠偃師，他所製作的自動木偶與真人無異，在偃師的操控下可唱歌跳舞，動作千變萬化。周穆王見了非常驚異，稱讚工匠的技藝精巧，有如自然的化育「人之巧乃可與造化者同功乎？」。¹³¹ 鞠德源〈清代耶穌會士與西洋奇器〉一文中之「奇器」，定義寬鬆，「西洋奇器」泛指來自西洋之「新奇器物」或「奇器玩具」，含括各類儀器、鐘錶及機械、玩物等；¹³² 自然也包含了我們前述所謂「巧工」、「仙工」的品類。而李松〈奇技奇器的升沉一道、器之分對古代科學、藝術的影響〉一文中的所謂「奇技」、「奇器」，在高超工藝之外，著重在遊藝性質及審美效果，與我們所謂的「巧工」、「仙工」較為相近。¹³³ 李松所梳理的歷代「奇技」、「奇器」記述，在文獻中被描述的內容主要的特點有二：A. 可活動性（機械構造原理的引入）B. 聲響、光影效果。我們也可舉曹昭《格古要論》〈珍奇〉篇中所談論的內容，環繞在稀奇的珍貴質材或工藝上的精細雕琢或奇特之處（例如前述「鬼功石」條中，描述在一鑲瑪瑙戒指上雕刻有十二生肖之細緻紋樣）。這些特點中有部分與我們前述清宮中「仙工」的內涵接近，但在乾隆朝「仙工」的發展階段中，又有所調整或擴充。例如「仙工」的第1個特點（在細微的物件上進行精細雕刻），在原來的「奇器」概念中並不多見，可能在出現微雕之後較為流行；「仙工」的第2點「繁密的透雕」與「奇技」、「奇器」概念中B. 光影效果或有相通之處；而活紋雕刻或許可視為「繁密的透雕」發展出來的極致表現。

張蔭麟曾整理文獻試圖找出中國歷史上的奇器及其作者，勾畫中國歷史上有關奇器（例如指南針、地動儀、渾天儀，以及晚明之後泰西傳來之各種光學儀器及機械等）的大致輪廓。¹³⁴ 張氏所謂「奇器」的定義，「凡器具之利用機械構造，或自然物質，以代替人力，或為人力所不能為之工作，而其理又非恆人所能瞭解者，中國舊日大抵稱為“奇器”，與我們所謂的「巧工」、「仙工」（著重在遊藝性質及

131（周）列禦寇撰；（晉）張湛注，《列子》，收錄於《欽定四庫全書叢要》第276冊（臺北：世界，1986），卷5〈湯問〉，頁50。

132 鞠德源，〈清代耶穌會士與西洋奇器〉（上），《故宮博物院院刊》，1期（1989），頁3-16；鞠德源，〈清代耶穌會士與西洋奇器〉（下），《故宮博物院院刊》，2期（1989），頁13-23、83。

133 李松，〈奇技奇器的升沉——道、器之分對古代科學、藝術的影響〉，《美術研究》，總88期（1997），頁61-66。

134 張蔭麟，〈中國歷史上之「奇器」及其作者〉，《燕京學報》，第三期（1928），頁359-381。

審美效果)不同，強調的是機械工具或自然物質的運用。這之中，以晚明鄧玉函口述、王徵譯著的《遠西奇器圖說》吸引最多的目光，累積最多的研究成果，被視為是中國第一部機械工程著作。¹³⁵不過，這裡以「奇器」為名，一方面是機械之知識與應用，另一方面「奇」是由差異造成的，「奇器」一詞本身帶給人豐富的遐想，晚明之後的文化人也通常使用標示「海外諸奇」一類用語來描述西方傳入的器物。¹³⁶

筆者先前在討論廣東象牙球之例時，也注意到「鬼工」不只指涉驚人的手藝，在大多數的時候，它們也隱含從遙遠域外(未知、不可知的世界)而來的技術，例如曹昭《格古要論》中的「鬼工毬」、「鬼國嵌」，¹³⁷而乾隆皇帝以「鬼工」來讚賞痕都斯坦玉的技術，應該也有指涉西域、西方等外來匠藝之意涵。例如痕都斯坦玉。〈詠痕都斯坦玉碗〉：「良璆出大蒙，山石那須攻，省力資水磨，精鑄本鬼工，式成瓜列瓣，氣吐草垂虹，曾未三朞伐，貢原西旅同」。¹³⁸

值得進一步注意的是，「巧工」、「奇器」在中國傳統思想中的負面位置，「藝成而下，儒士所輕」或者「奇技淫巧，聖王所禁」，如張蔭麟在前引文章開頭所言。¹³⁹李松在分析道、器之分對古代科學、藝術的影響時，也關注到奇器、奇技在不同的時代雖然可能受到不同的態度對待，但大多時候是負面的，輕則「疑眾」、重則「以蕩上心」；而所謂的奇技淫巧之範圍認定，很多時候是受到特定時期的某種政治需要而影響。¹⁴⁰

雖然品味因人而異，但大多數的晚明鑑賞著作中，對於極其工巧之作，亦多持負面的態度。例如，高濂的《遵生八牋》〈燕閒清賞牋〉篇提到「閩中牙刻人物工緻纖巧，奈無置放處，不入清賞」；文震亨的《長物志》中提及「雖極人工之巧，

135 相關研究參見張伯春等，《傳播與會通：〈奇器圖說〉研究與校注》(南京，江蘇科技出版社，2008)。鄧振環，《晚明漢文西學經典：編譯、詮釋、流傳與影響》(上海，復旦大學出版社，2011)，第八章〈晚明尚「奇」求「俗」文化中的《遠西奇器圖說錄最》〉，頁289-318。

136 鄧振環，《晚明漢文西學經典：編譯、詮釋、流傳與影響》，頁312-313。

137 施靜菲，〈象牙球所見之工藝技術交流：廣東、清宮與神聖羅馬帝國〉，《故宮學術季刊》，25卷2期(2007冬)，頁87-138。

138 (清)清高宗，《御製詩集》三集，卷79，頁18a-b。

139 張蔭麟，〈中國歷史上之「奇器」及其作者〉，頁363。

140 其文引《禮記》〈王制〉規定有四誅，其中之一是「做淫聲、異服、奇技、奇器，以疑眾，殺」；又引《禮記》〈月令〉「毋或作為淫巧，以蕩上心」。李松，〈奇技奇器的升沉—道、器之分對古代科學、藝術的影響〉，頁62。

終是惡道」。¹⁴¹ 柯律格論及巧匠時，也引用晚明何良俊及文震亨的論點加以闡釋，「巧工」不應該被過度關注，因為它們通常與實作的技能有緊密的關聯「例如，即使手藝達到完美的境界，它們仍然不值得考慮、關注」。¹⁴² 也就是說，過度強調靈巧手藝的作品，在晚明的文人鑑賞中，並不被鼓勵，因為存在有「工巧近俗」之危險。¹⁴³ 宋代歐陽修在批評雕蟲之巧時，也曾論道曰：「道尚取乎反本，理何求於外飾？」。¹⁴⁴ 因此，前述乾隆皇帝對於「仙工」的喜好，除了有違背儒家對聖君要求之餘，似乎亦違反晚明文人燕閒清賞對俗巧品味的勸戒。

由此脈絡來看，儒家傳統中聖君應崇簡去華的訓示，以及晚明文人當追求清賞而棄工巧的警惕，在清帝國的宮廷中又如何被承繼、修正或挪用？康熙時期值南書房的大臣高士奇曾經描述他入大內所見之海外奇珍「三異物」，讚賞康熙皇帝遠離奇技淫巧的聖德。¹⁴⁵ 文後高士奇引用《尚書》之訓示來重申遠離奇技淫巧之重要性：

書有之，「不役耳目，百度惟貞」，又曰：「不作無益害有益，功乃成；不貴異物賤用物，民乃足。」古昔聖王臨治區寓遠邇之人，非服食器用，不敢以獻，今此三者足稱異物，然皆無益於用。使寶而藏之，天下必將有窺朝廷之嗜好，競以奇技進者。宜天子有鑒於書之所言，棄而不取也！¹⁴⁶

141 (明) 文震亨，《長物志》(上海：上海商務，1936)，卷 7，頁 63。

142 Clunas, *Superfluous Thing*, 85-86.

143 柯律格前引書據 Pierre Bourdieu 有關文化消費實現社會區分的理論來看晚明文人的「雅」、「俗」區隔，其研究也啟發許多歷史學者對於晚明文化史的進一步討論。其中，王鴻泰透過對相關文獻的爬梳，來看明代賞玩文化中游移的「雅」、「俗」辯證，認為不能將雅/俗視為各具有具體內容與清楚界線的兩套文化系統。「事實上，所謂雅或俗，勿寧只是兩個具有相對性的概念，甚而只是種特異高舉的標幟而已，其所可能含括或指涉的內容，事實上是流動而不確定的，其相對性意義更甚於其具體內容」，見王鴻泰，〈雅俗的辯證：明代賞玩文化與士商關係的交錯〉，《新史學》，17 卷 4 期 (2006)，頁 139-140。

144 (宋) 歐陽修撰，《歐陽文忠公全集》(臺北：臺灣商務，1967)，卷 74，外集卷第 24，〈斲雕為樸賦〉，頁 557。

145 張華芝在整理高士奇的書畫收藏時，於文章開頭時引用〈雜記〉中有關「三異物」的描述作為楔子，強調他對稀奇珍寶的關注。張華芝，〈江邨三十年精力所聚：高士奇的收藏〉，《故宮文物月刊》，395 期 (2016.2)，頁 92-105。文中並附圖來輔助說明「三異物」的可能樣貌，筆者肯定作者之用心及該段論述之啟發性，然關於高士奇的描述及清宮舊藏文物之比對，未來還有可以修正的空間，根據其記錄，我們推測「三異物」可能為與前述清宮象牙「仙工」概念相通的西洋套盒、套杯、套球等三類作品，在目前留存清宮舊藏中可找到相近的文物。近期筆者將另撰文進行更精確的比對。

146 (清) 高士奇，〈經進文彙〉卷 5，《清吟堂全集》(清康熙朗潤堂刻本)，收入國家清史編纂委員會編，《清代詩文集彙編》(上海：上海古籍，2011)，第 166 冊，頁 301-302。

而前述雍正、乾隆兩帝對於廣東進貢象牙席的公開訓誡及拒絕，顯見他們對於儒家傳統聖君應崇簡去華、「奇技淫巧，聖王所禁」之理念有所認知，接連不斷地在公開場合中宣示附和，以期符合儒家聖君的形象。這樣的表現在學者對乾隆皇帝個人的思想傾向之研究也可以輔證，認為比起康、雍兩位皇帝，乾隆皇帝「很早就表現出牢守儒家正統的綱常文化之思想特質」，以文化品味上的正統性來鞏固其統治的合法性，作為其合理化異族統治的最大資本。¹⁴⁷

在此，我們可以見到盛清時期的清宮，對於海外傳來異物或是清宮製作之奇器，在公開場合都存有戒慎之心，以建構符合儒家思想對聖君形象的要求、維護統治的合法性。另一方面，從前述的脈絡來看，晚明文人所擔心的「工巧近俗」，對乾隆皇帝而言，自然也是避之惟恐不及。但是與此同時，乾隆朝宮廷對「巧工」、「仙工」作品之濃厚興趣及支持，清宮脈絡中的「巧工」、「仙工」不但極盡工藝技術之炫耀，並且執著於繁複雕飾、機關設計之表現，除了放入清宮藝術研究以高超技藝實踐支持統治權力的框架外，這些又應如何解讀這樣的矛盾現象？

從文獻的記述來看，「巧」若達到與自然同功的超凡境界，似乎就能避免招來負面的評價。前述《列子》〈湯問〉巧匠偃師所製的自動木偶能歌能舞，動作千變萬化，周穆王將其精巧技藝與自然造化加以聯繫，「人之巧乃可與造化者同功乎？」；似乎「巧」如果不違天真，也是可以接受的，唐白居易《大巧若拙賦》：「巧在乎不違天真……豈徒班倕之輩聘技而校巧哉？」。乾隆皇帝對於這樣的說法，明顯了然於心。乾隆《御製詩集》初集卷四十四，詠壺盧器：「盃盃盆盆惟所命，蓋其朴可尚，而巧亦非人力之所能為也」。¹⁴⁸ 而陳慧霞在討論乾隆皇帝對文房珍玩的藝術品味時，分析乾隆皇帝的態度認為，非人力所能為的「巧」，就是「天成」。雖然「天成」和「人巧」看似相對立，前者非人力，後者因人而成，例如提到放大鏡和眼鏡時，認為水晶優於玻璃，因為玻璃「以其資人巧而失天真」；但同時不論是魚化石插屏、模範葫蘆到鹿角筆山，所謂「天成」，「實際上是以天然為基底，仍然經過人工的修飾，惟因不假痕跡，猶如天成，隱約散發精緻細膩的內涵」。¹⁴⁹

而相對前面所提的「巧工」、「鬼工」等名詞，「仙工」在中國的文獻中相對少

147 王汎森，〈權力的毛細管作用——清代文獻中「自我壓抑」的現象〉，《權力的毛細管作用：清代的思想、學術與心態》（臺北：聯經出版，2013），頁402-403。

148（清）清高宗，《御製詩集》初集，卷44，頁18a-b。

149 陳慧霞，〈古樸天成：清高宗對於文房珍玩的藝術品味〉，《故宮文物月刊》，368期（2013.11），頁20-32。

見，例如明趙完璧《海壑吟稿》〈擬夏日賜扇羣臣謝表〉：「出仙工於天上，輔造化於陰初」。¹⁵⁰「仙工」概念應當也是用來指涉「非人力所能及的技藝」，像是鬼工的延伸詮釋。但對乾隆皇帝而言，「仙工」與「巧工」、「鬼工」之間是可以完全等同的同義詞？抑或有何微妙的差異或聯繫？關於「鬼工」與「仙工」的關係，乾隆皇帝留下來的文字資料或許可提供更多的訊息。乾隆御製詩「詠痕都斯坦祥花罐」有序：

祥花浥露，千年土鏽凝鮮。良玉如脂，一掬水磨含韞；驗豐徵於德產，寶氣浮筠。創巧製於天方，神工刻葉；嗣杯盤而託詠，繫瓊卣以同稱。美踵前珍吟裁六韻；「天方出水磨，崑玉八金鐫，刻楮半分薄，中規一握圓，具當還具蓋，工鬼更工仙，撫不留手蹟，精惟用意專，葉疑風動裊，花想露承鮮，土浸微存鏽，彼經千百年」。¹⁵¹

讀起來，「工鬼更工仙」似乎「仙工」於「鬼工」更勝一籌；並且也是肯定不着痕跡、宛如天成的技術。從另一首詠嘆漆器的詩文中，乾隆皇帝將「鬼工」與「仙人」更進一步串連。〈題聯騎春遊雕漆盤〉：「不辨髣之代，猶余刁者名。春郊試聯騎，洲閣擬登瀛。自是鬼工手，能傳仙客情。剔紅還視綠，雅制突張成」¹⁵²。本文標題即借用其中「自是鬼工手，能傳仙客情」詩句，這段文字中，「鬼工手」顯然相對指涉物質性的實質操作，「仙客情」則更多是精神上的情感傳遞，帶有物質性與精神性，形而下與形而上的對應關係。這也與前述乾隆皇帝認為，非人力所能為的「巧」，就是「天成」的說法相符合。

綜上所述，從中國奇器、巧工的傳統來看，「奇器」從廣義來說，涵蓋各式令人驚奇之器物。狹義的「奇器」側重在利用機械構造或自然物質以達到人力所不能為之作，強調創造、發明；而「巧工」屬於廣義的「奇器」範疇，更多時候偏向遊藝性質及審美效果，清宮脈絡中的「巧工」、「仙工」作品較接近後者的內涵，即前述定義為以高超技術製作出「不可思議」、「讓人想不透」的巧妙之作。

150（明）趙完璧撰，《海壑吟稿》，收錄於《欽定四庫全書珍本二集》（臺北：臺灣商務，1971），卷7，頁14。

151（清）清高宗，《御製詩集》五集，卷18，頁28b。

152（清）清高宗，《御製詩集》四集，卷68，頁17b。在一件英國私人收藏的十八世紀晚期象牙連鍊作品上，帶有「傳仙」篆書刻款，雖然我們不明其來源脈絡，未來若有進一步的研究，或也可視為一相關的補充證據。可參考 Rose Kerr ed., *Ivory works from the Sasson Collection*, forthcoming.

被稱為「仙工」的象牙精工作品，似乎在乾隆朝早期達到一個工藝發展的高峰，集中在乾隆朝的前十年，出現不少精彩作品。而「仙工」在清宮中，作為名詞，用來形容句高超技藝或是具有高超技藝的工匠，或更多時候做為形容詞使用，用來讚賞工匠不可思議的高超技藝。從這個角度來說，「仙工」似乎帶有與「奇工」、「巧工」和「鬼工」這些在文獻中常見詞相通的意涵，但在精神意涵上可能更勝一籌。如此說來，乾隆朝以「仙工」一詞來稱呼清宮收藏或造辦處製作之象牙精工作品，其中之用意耐人尋味。由前面的論述來看，清宮中「仙工」，似乎是從製作、評等、配匣、收藏到陳設一步步形塑而成，極可能是乾隆皇帝認為「巧」不足以顯示這些作品的過人之處，「仙」才能超越常人，「巧奪天工」達到不可思議的高超技術之境界；同時，也能避免「巧工」在儒家傳統思想下可能帶有的負面（工巧近俗、奇技淫巧）、形而下（物質性）的意涵，達到一個追求文化品味正統性的平衡點。

六、結論

不同於過去傾向於將乾隆朝的象牙「仙工」放入竹木牙角雕刻研究的脈絡，本文旨在探求「仙工」在清宮的製作工藝、藝術表現、鑑賞評價及收藏脈絡，以釐清它們在乾隆朝清宮藝術中的定位。因此在上述的討論中，本文在前人以一手材料分析製作技術、風格及工匠資料的基礎上，徵引周邊相關材料及實物，重新回顧乾隆朝有關「仙工」的紀錄、歸納「仙工」的特質及內涵，擴充我們對清宮「仙工」的認識。並進一步藉由梳理中國傳統巧工、奇器的概念來觀察乾隆皇帝對所謂「仙工」之態度及理解，探求「仙工」概念在清宮出現的可能背景及具體的作用。

從實物來看，具有細微、繁密鏤雕、自動或機巧設計、擬真、微縮等特質、由高超技術製作而成「不可思議」、「讓人想不透」的巧妙「仙工」作品，大多沒有實際用途，主要用來陳設及把玩，高超技術促成的特殊視覺體驗外，另一重點應該是用手把玩、好奇發現的觸覺樂趣。而這些注重視覺與技法表現的「仙工」作品，透過進貢進入清宮，或由廣匠在造辦處地位較高的〈如意館〉作坊中成做，許多作品更留有工匠款識及紀年。從使用及收藏的脈絡而言，大多數的「仙工」作品並無實際用途，主要作為陳設、賞玩之用，然數度有「仙工」作品被評為乾清宮收藏的頭等或次等文物，配匣入藏重要宮殿乾清宮，或放入重要的多寶格類箱匣中收藏於

作為皇帝寢宮的養心殿。

綜上所述，本文所觀察的「仙工」內涵，或許在展現高超技藝這點上，呼應了研究回顧中如下之論述：「當君王面臨命令和掌控人民往昔和未來的挑戰時，在爭取與行使權利時的角色與背景時，利用高超的藝術水準來支持其統治權力」。然而，同樣以高超的技藝支持這樣的統治權力，相對於大型的相關圖像或物品以視覺來震攝觀者時，這些細微的「仙工」作品，正以不同的方式，例如令人讚嘆的精工、讓人猜不透、不可思議的設計（視覺上的或是觸覺上的），達到相同的目的。

但另一方面，在這樣的思考架構下，讚賞奇工巧藝時，並未顧及到同時可能產生的危險與顧忌，儒家思想中聖王不應寓目「奇技淫巧」這等無用之物之焦慮是清帝國統治者時時必須面臨的課題。本文藉由回顧中國傳統「奇器」、「巧工」的發展脈絡，為乾隆朝的「仙工」概念與作法找到相應的位置，發現其有所根源又得到擴張。而如「仙工」這種注重高超技巧的工藝表現，亦凸顯了帝王在追求高品質物質文化享受的同時，於儒家思想中聖王不應寓目「奇技淫巧」這等無用之物考量中產生的焦慮。這或許一直是中國傳統文化中，君子（君王）在追求精巧器用與遠離無用巧技之間的分寸拿捏，對於必須統治中原漢土的廣大土地、爭取該地群眾對其統治認同的滿洲君主而言，無疑更是一大挑戰。

雖然目前沒有直接的文字資料可以證實，在此脈絡下，乾隆朝以「仙工」之名取代「巧工」，出於對聖王不應寓目「奇技淫巧」，或避免落入文人鑑賞觀中對「工巧近俗」責難的實際考量。然而「仙工」背後提示渾然天成、不著痕跡的炫技，或可連結到晚明以降文人標榜對雅致品味的追求，對「工巧近俗」避之惟恐不及的焦慮。¹⁵³ 乾隆皇帝面對文人鑑賞觀中「工巧近俗」的指責與儒家對聖君應當「崇簡去華」的提醒，或許其作為同時是基於文人收藏家及聖君形象塑造的考量，對於文化品味正統性的一個極致追求？

這樣的意圖並非孤例，在乾隆皇帝詠器物類御製詩及多寶格類箱匣收藏文物中數量居首的玉器，可說是在乾隆朝宮廷器物類作品中最受重視、最積極投入的一個

153 石守謙以傳為文徵明繪製的〈寒林鍾馗〉為例，來說明這個出自文徵明設計、職業畫師仇英所作的鍾馗圖，「扮演著文人形塑其自我生活風格之角色外，同時也透露出文人文化不願也不能完全與大眾文化隔絕的焦慮；為新年所作的鍾馗圖的新模式，可謂針對這種焦慮的有效紓解」。這個晚明文人在形塑自我形象及無法隔絕於大眾文化之間焦慮的案例，或許也可以幫助我們思考乾隆朝宮廷為避免「工巧近俗」而提出的作法。石守謙，〈雅俗的焦慮：文徵明、鍾馗與大眾文化〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，16期（2004），頁307-339。

品類。乾隆皇帝不但收藏、鑑賞古玉，對當朝的玉器製作也不斷發表議論，並且為如何製作出好的玉器提供了具體的意見。在前述關於清宮玉器的研究中也顯示，乾隆皇帝原本就對玉有濃厚的興趣，乾隆二十四年（1759）征服新疆後獲得豐富的玉材更進一步促成清代玉器的重要發展，於原來玉器傳統上積極開發新的表現形式，並且賦予新的意義。對照乾隆皇帝對於玉器的重視與喜愛，一方面結合玉器本身材質來自新疆域與政治的成就，以玉板及大型紀念碑式玉甕、玉山的製作為代表，將玉材提升為傳載功業的利器；另一方面，承繼中國文化中以玉比喻君子德行外，乾隆皇帝也以玉材的使用連結用人的智慧、透過玉器的鑑賞經驗來訴說人心所向的君民關係，將傳統的玉器原所蘊含的「君子之德」轉化延伸到「君王之德」的展現。¹⁵⁴ 同時，我們也見到乾隆皇帝不斷以「明王慎德，四夷咸賓」來合理化大量新疆和闐玉的入貢使用，強調《尚書》所云「有德則物貴、無德則物賤」，有德之人使用的物就是高貴的，不會「玩物喪志」；而用進貢的上好和闐玉料製作形模博古圖的仿古玉器皿，是生活有用之物、而非奇異、奢靡好玩之物。¹⁵⁵ 這些冠冕堂皇的說辭不但符合統治合理性的需求，塑造儒家聖君的形象，可以想像，同時也可避掉「玩物喪志」的責難。

另一個可相對照的案例，是乾隆皇帝利用陶瓷的鑑賞與官窯製作塑造儒家聖君形象之例。我們注意到，雖然康熙、雍正及乾隆三位皇帝都曾主導製作與中國傳統帝王統治緊密相關的《耕織圖》，表達衣食為民生計之重視；¹⁵⁶ 不過我們並未見到康熙與雍正皇帝對歷代帝王重視陶冶傳統的具體回應。筆者先前處理康熙朝創建畫琺瑯製作時，歸結康熙皇帝時期的內廷藝術發展重視科學、政治與藝術的交集，在玻璃和畫琺瑯的發展案例上，我們看到企圖超越前代、媲美西洋的文化競技，並注意到儒士大臣對於清宮琺瑯製作的政治觀點，¹⁵⁷ 將燒製琺瑯與聖君治陶之「河濱遺

154 王怡文，《乾隆朝宮廷玉器的再詮釋》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2013）。

155 王怡文，〈君王之德——乾隆朝玉器的再詮釋〉，未刊稿。

156 相關研究之回顧可參見 Roslyn Lee Hammers, *Pictures of Tilling and Weaving: Art, Labor, and Technology in Song and Yuan China* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011)。該書雖旨在重建晚明之前的《耕織圖》繪製傳統，在最後的結論中，亦對明末清初尤其是清宮的《耕織圖》進行簡要的回顧。文中指出，雍正、乾隆兩位皇帝不僅繼承康熙皇帝繪製《耕織圖》的傳統，甚至將自己形象畫成圖中辛勤工作的人民，並各題有御製詩說明農民工作的辛苦，表現對農民的關懷，呈現大清帝國統治下，人民得以生活的表現。清代《耕織圖》圖像不僅出現在繪畫、版畫，也出現在瓷器、玉器、家具等各式宮廷製品中。

157 施靜菲，〈文化競技：超越前代、媲美西洋的康熙朝清宮畫琺瑯〉，頁 195-196。

範」典故相連結，¹⁵⁸但在相關材料中並未見到康熙皇帝的回應。在謝明良討論乾隆的陶瓷鑑賞觀時，則特別指出，「自命可比河濱遺範而至立於陶冶的帝王恐不限乾隆一人，但就現有的資料看來，乾隆顯然是當中最為突出的人物」。¹⁵⁹除了《耕織圖》外，乾隆皇帝還要求當時的宮廷畫家繪製《陶冶圖》、景德鎮督陶官唐英編寫《陶冶圖說》，余佩瑾的博士論文即利用實物及清宮檔案資料，演繹出乾隆皇帝戮力發展官窯塑造儒家聖君形象的具體案例。¹⁶⁰

本文以清宮造辦處活計中非常邊緣、細微的「仙工」活計切入，來論述乾隆皇帝的藝術品味，由結果而論，意外地有所收穫。首先，就象牙的材質本身（或許可連結到萬國來朝、太平有象等意涵），乾隆皇帝並未像玉器一樣在政治意涵上（征服新疆域）大做文章；亦未如處理官窯瓷器一樣，採用中國陶冶傳統下進行儒家聖君之政治論述。乾隆皇帝對於象牙「仙工」機巧、細微、炫技的喜好，從乾隆皇帝建構的整個文化大業來看或許不那麼重要，但重要的點在於，他不但非常理解儒家對聖君的期待，也積極地想要達到理想聖君的目標，並盡一切可能的形塑自己的聖君形象及當朝的文化藝術成就，大量地利用、選擇可得資源（各種傳統的、西洋新傳來的材料及技術，都為他所利用，作為發展文化藝術事業的重要資源），來推動這樣的目標。

相較於前述的乾隆朝玉器、陶瓷事業，象牙「仙工」雖然看起來政治性相對不強，但鼓勵創作出精彩的「仙工」作品，入列於代表當朝文化藝術成就的收藏中，是無可否認的事實。因此，我們或許無法精確地回答乾隆皇帝為何對這類物品感到興趣，但卻可以相對持平地評估，乾隆皇帝御製詩中「自是鬼工手，能傳仙客情」般的論述，似乎「仙工」代稱之出現，不但解決了「人巧——天成」之間的緊張感並且拉抬了它們的藝術地位，成為形塑當朝文化藝術成就的一環。更甚者，或許乾隆皇帝正在估算，用渾然天成的「仙工」來合理包裝對奇技淫巧的喜愛，並且將之推升為當朝藝術文化的成果，不也正是文化品味正統性的展現？

158 典故出自《史記》〈五帝本紀〉稱頌聖王虞舜的「陶河濱，河濱器皆不苦窳」。意指當時能夠燒出完美陶器，是因為舜具有聖王至德。而這聖人秉持至德燒陶的河濱遺範典故，經常被用來指涉作為聖君的必備條件，因而成為歷代君王重視陶冶的關鍵。謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》，21卷2期（2003冬），頁1-38。清代晚期藍浦的《景德鎮陶錄》卷2，也提到「政善工勤、陶器聖備」。可見這樣的傳統之延續性。

159 謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，頁1-38。

160 余佩瑾，〈乾隆官窯研究：做為聖王的理想意象〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2011）。

更重要的是，在最前面所提出的清宮藝術研究脈絡中，乾隆朝的宮廷藝術可說是集盛清之大成，有最豐富面貌、對其所統治的帝國進行最具意識及企圖心的建構與形塑。本文處理的象牙「仙工」作品屬於乾隆宮廷藝術的一環，其高超的技藝展現亦共同參與了整個乾隆朝文化大業的形塑。同時相對於其他畫琺瑯、官窯、玉器、青銅器而言，在政治意味之外，邊緣且細微的「仙工」象牙小物或許更多意在藝術趣味的追求，呼應我們觀察乾隆皇帝個人藝術品味及喜好的一個重要側面，而這個研究傾向在近來的研究中亦有所發揮。陳葆真的《乾隆皇帝的家庭生活與內心世界》一書收錄的五篇文章，皆以圖像為切入點，輔以相關的詩文和史料，探討乾隆皇帝與其核心家庭成員間的互動，並旁及他對所藏藝術品的態度。¹⁶¹ 該書雖然如其他相關研究認為清高宗最終極的關注在於形塑自己成為儒家理想中的聖主明君，更重要的是揭示清高宗雖身為皇帝，也有和常人的一面，生活中充滿喜怒哀樂，在感性與理性之間掙扎。就如同歐立德在論述乾隆皇帝人格時，以感性的口吻指出，乾隆皇帝晚年時，下令將他在寶親王時期居住的重華宮變成了一座小博物館，將孝賢皇后富察氏的嫁妝大木櫃作為陳列櫃，陳設他的祖父及父母送他的禮物，「用以篤慕永思、常懷繼遠」，認為，此處並不是為了標榜乾隆皇帝的偉大成就，而是為了表達他對其一生中最重要的懷念和敬意。¹⁶²

相對於過去綜論乾隆皇帝的各式文化活動（包括藝術品製作、收藏、贊助及詮釋等）的政治企圖，回答「藝術品是如何建構、形塑君王的統治舞臺？」，或是反省到其最終極的關注，在於利用各種資源來形塑自己成為儒家理想聖主明君的前提下，雖身為皇帝，他也有和常人相近的一面，於藝術方面，積極探究其個人的藝術品味傾向。本文用象牙「仙工」的案例，展現獵奇的心態與玩物喪志的恐懼同時存在的極大衝突，追溯了清高宗對於追求文化品味正統性的作為，以及可能的解決策略。此外，本文可延伸的另一個側面，除了東西交流議題之外，或者受到新清史探求以滿洲政權為主體的角度啟發，也讓我們可進一步思考，細微、繁複的「仙工」之於滿洲統治者是否有特殊的意義？追求最小、最巧的工藝品，是否也與其游牧民

161 陳葆真，《乾隆皇帝的家庭生活與內心世界》（臺北，石頭出版社，2014）。

162 歐立德著，《乾隆帝》，青石譯（北京：社會科學文獻出版社，2014），頁 245-246。該書的繁體字版書名《皇帝亦凡人：乾隆·世界史中的滿洲皇帝》，亦強調了皇帝也是凡人的這一點。另外，楊勇與劉岳根據檔案及故宮博物院文物舊藏的位置，一一找出這些收藏在重華宮中禮物的現存實物，讓這個紀念博物館的形象鮮活了起來。楊勇、劉岳，〈篤慕永思、用昭世守〉，《收藏家》，7 期（2013），頁 3-14。

族特有的性格有關？¹⁶³ 採取「仙工」而非「巧工」或「鬼工」這樣的回應方式，與滿族文化認同之建構是否可能有甚麼樣的聯繫？這些都是未來可繼續探討的問題。

然而，在陸續累積了個別類別案例（陶冶、玉器之德、象牙「仙工」、通景畫等）的深入研究後，我們或許已經有了更好的基礎可以開始進行更細緻地思考，乾隆皇帝如何運用各類物品製作的文化活動與作為，來具體形塑他的各種形象，同時追求文化品味的正統性？又這些項目的整體考量為何？事實上，這些文化活動與作為的類別不完全等同於我們現代所使用的分類（陶瓷、玉器、竹木牙角雕刻、繪畫等等）。有時是跨材質的「畫琺瑯」、「仙工」等類別，或是統整在〈如意館〉的作坊中；有時又以不同性質的計畫項目來進行，例如有《活計檔》為依據的〈乾清宮〉、〈古玩檔〉等整理宮殿的長期計畫項目，或是與事件有關的〈熱河隨圍〉、〈天津隨圍〉、〈山東隨圍〉等項目；又或許並未明文列冊，但有如賴毓芝關於乾隆朝視覺文化研究中呈現經由研究觀察發掘的人、獸、鳥、植物圖譜的系列計畫項目。¹⁶⁴ 這些計畫項目的概念及其主要的追求目的為何？再者，不同的項目間，又有甚麼樣的區隔、組合、替代或整合的關係？隨著乾隆朝不同時期的推進及歷史背景的變化，又有甚麼樣策略上的差異及變化？過去同性質研究的整合，似乎僅剩臨門的一腳，相信在不久的將來，可以見到有大視野的整合性研究，來回應這些的議題。

163 感謝匿名審稿人提示此重要的議題，然限於篇幅及截稿的時間，筆者無法在本文中進行相關討論，留待未來有機會再進行探討。

164 例如賴毓芝一系列從職貢圖到動植物圖譜的研究，注意到乾隆朝宮廷此類圖譜製作背後實與帝國建構的大計畫有關，詮釋乾隆皇帝如何透過這些不同卻密切相關的成做項目（projects），來塑造他的視覺帝國。賴毓芝，〈清宮對歐洲自然史圖像的再製：以乾隆朝《獸譜》為例〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，80期（2013.6），頁1-75；賴毓芝，〈圖像帝國：乾隆朝《職貢圖》的製作與帝都呈現〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，75期（2012），頁1-76；賴毓芝，〈圖像、知識與帝國：清宮的食火雞圖繪〉，《故宮學術季刊》，29卷2期（2011冬），頁1-75。

引用書目

傳統文獻

- (周) 列禦寇撰；(晉) 張湛注，《列子》，收錄於《欽定四庫全書薈要》第 276 冊，臺北：世界，1986。
- (宋) 歐陽修撰，《歐陽文忠公全集》，臺北：臺灣商務，1967。
- (明) 文震亨，《長物志》，上海：上海商務，1936。
- (明) 張應文《清秘藏》，收於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》，臺北：藝文印書館，1975，初輯第 8 集。
- (明) 曹昭，《格古要論》，收入(明) 周履靖編校，《明刊本夷門廣牘》，臺北：臺灣商務，1969。
- (明) 陳貞慧，《秋園雜佩》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》，臺北：藝文印書館，1975，初集第 5 輯。
- (明) 趙完璧撰，《海壑吟稿》，收入《欽定四庫全書珍本二集》，臺北：臺灣商務，1971。
- (明) 魏學洙《核舟記》，收於(清) 張潮，《虞初新志》，上海：古籍出版社，2013，卷十。
- (清) 吳騫撰，《陽羨名陶錄》，卷上，收入 賓虹、鄧實編；嚴一萍補輯，《美術叢書》，臺北：藝文印書館，1975，初輯第 3 集。
- (清) 陳元龍輯，《歷代賦彙·6》，北京：北京圖書館，1999。
- (清) 李漁，《閑情偶寄》，臺北：明文，2002。
- (清) 昭槤，《嘯亭雜錄》，收錄於《筆記小說大觀》，臺北，新興書局，1984，第 36 編第 6 冊。
- (清) 高士奇，〈經進文彙〉，卷五，《清吟堂全集》(清康熙朗潤堂刻本)，收入國家清史編纂委員會編，《清代詩文集彙編》，上海：上海古籍，2011，第 166 冊。
- (清) 高士奇，《天祿識餘》，上海：文明書局，1925。
- (清) 清高宗，《御製詩集》三集。
- (清) 清高宗，《御製詩集》五集。
- (清) 清高宗，《御製詩集》四集。
- (清) 清高宗，《御製詩集》初集。
- (清) 鈕琇撰，《觚賸續編》，收入《續修四庫全書》，上海：上海古籍，1995-。
- (清) 錢泳，《履園叢話》，北京：中華書局，1979。
- (漢) 高誘注；林品石譯註，《呂氏春秋今註今譯》，臺北：臺灣商務印書局，2011。

近代論著

中國第一歷史檔案館、香港中文大學文物館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，北京：人民出版社，2005。

中國第一歷史檔案館編，《乾隆朝上諭檔》，北京：檔案社，1991。

中國第一歷史檔案館編，《雍正朝漢文硃批奏摺彙編》，南京，江蘇古籍出版社，1986。

王汎森，〈權力的毛細管作用——清代文獻中「自我壓抑」的現象〉，《權力的毛細管作用：清代的思想、學術與心態》，臺北：聯經出版，2013。

王怡文，〈「圍觀悅目尤神超」：乾隆宮廷的「玉圖畫」〉，未刊稿。

王怡文，〈君王之德——乾隆朝玉器的再詮釋〉，未刊稿。

王怡文，《乾隆朝宮廷玉器的再詮釋》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2013。

王明玉，《由《墨妙珠林》集冊來看乾隆初期對漢文化傳統的整理》，臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2014。

王鴻泰，〈雅俗的辯證：明代賞玩文化與士商關係的交錯〉，《新史學》，17卷4期，2006，頁73-143。

石守謙，〈雅俗的焦慮：文徵明、鍾馗與大眾文化〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，16期，2004，頁307-339。

石守謙、馮明珠主編，《乾隆皇帝的文化大業》，臺北，國立故宮博物院，2002。

何傳馨主編，《十全乾隆——清高宗的藝術品味特展》，臺北，國立故宮博物院，2013。

余佩瑾，〈品味與意圖——清乾隆「集瓊藻」多寶格初探〉，《故宮文物月刊》，25卷6期，2007年9月，頁16-27。

余佩瑾，〈乾隆官窯研究：做為聖王的理想意象〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2011。

余佩瑾，〈乾隆皇帝與清宮瓷器典藏——以畫琺瑯和洋彩為例〉，《故宮文物月刊》，369期，2013年12月，頁44-55。

吳兆清，〈清代造辦處的機構和匠役〉，《歷史檔案》，第4期，頁79-86+89。

吳毓江校注，《墨子校注》，臺北：成文，1975。

巫鴻，《黃泉下的美術》，北京：三聯書店，2010。

李季編，《盛世華章》，（北京，紫禁城出版社，2008）

李松，〈奇技奇器的升沉——道、器之分對古代科學、藝術的影響〉，《美術研究》，總88期，1997，頁61-66。

易穎梅，《乾隆朝官窯像生瓷研究》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2015。

林宛萱，〈對於清宮「太平有象」圖像流行的一些思考〉，未刊稿（曾於2012年10月30日「東京大學、臺灣大學學生交流發表會」中口頭發表）。

- 林姝，〈從造辦處檔案看雍正皇帝的審美情趣〉，《故宮博物院院刊》，總 116 期，2004，頁 90-119。
- 故宮博物院編，《故宮博物院藏清宮陳設檔案·11·養心殿東暖閣陳設檔》，北京：故宮出版社，2013。
- 施靜菲，〈也是舶來品：清宮中的花式鏤床〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，32 期，2012，頁 171-238。
- 施靜菲，〈文化競技：超越前代、媲美西洋的康熙朝清宮畫琺瑯〉，《民俗曲藝》，182 期，2013，頁 149-219。
- 施靜菲，〈象牙球所見之工藝技術交流：廣東、清宮與神聖羅馬帝國〉，《故宮學術季刊》，25 卷 2 期，2007 年冬季，頁 87-138。
- 施靜菲、彭盈真合著，〈從文化脈絡探討清代釉上彩名詞：「琺瑯彩」、「洋彩」與「粉彩」〉，《故宮學術季刊》，29 卷 4 期，2012 年夏季，頁 1-74。
- 袁珂校注，《山海經校注》，成都：巴蜀書社，1993。
- 張伯春等，《傳播與會通：《奇器圖說》研究與校注》，南京，江蘇科技出版社，2008。
- 張華芝，〈江邨三十年精力所聚：高士奇的收藏〉，《故宮文物月刊》，395 期，2016 年 2 月，頁 92-105。
- 張榮、劉岳主編，《故宮竹木牙角圖典》，北京：紫禁城，2010。
- 張蔭麟，〈中國歷史上之「奇器」及其作者〉，《燕京學報》，第三期，1928，頁 359-381。
- 張麗端，〈從「玉卮」論清乾隆中晚期盛行的玉器類型與帝王品味〉，《故宮學術季刊》，18 卷 2 期，2000 年冬季，頁 61-116+182-183。
- 莫澤輝，〈記大新象牙工藝廠興衰〉，《廣州文史》，第七十三輯，頁 124-138。
- 郭福祥，〈宮廷與蘇州——乾隆宮廷裡的蘇州玉工〉，收入《宮廷與地方——十七至十八世紀的技術交流》，北京：紫禁城出版社，2010，頁 169-220。
- 陳宜均，〈盛清時期的宮廷鼻煙壺〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2014。
- 陳浩星主編，《永樂文淵——清代宮廷典籍文化藝術》，澳門：澳門藝術館，2007。
- 陳國棟，〈內務府官員的外派、外任：與宮廷文物供給之間的關係〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，33 期，2012，頁 225-269+346。
- 陳葆真，《乾隆皇帝的家庭生活與內心世界》，臺北，石頭出版社，2014。
- 陳慧霞，〈古樸天成：清高宗對於文房珍玩的藝術品味〉，《故宮文物月刊》，368 期，2013 年 11 月，頁 20-32。
- 嵇若昕，〈十八世紀宮廷牙匠及其作品研究〉，《故宮學術季刊》，23 卷 1 期，2005 年秋季，頁 467-530+642。
- 嵇若昕，〈果核雕刻藝術〉，《器物藝術叢談》，鹿港：左羊出版社，1991，頁 35-44。

- 嵇若昕，〈乾隆時期的如意館〉，《故宮學術季刊》，23 卷 3 期，2006 年春季，頁 127-152。
- 嵇若昕，〈從「鬼工」到「仙工」：清代南派牙雕工藝概述〉，《故宮文物月刊》，291 期，2007 年 6 月，頁 58-71。
- 嵇若昕，〈清世宗的藝術品味〉，收入戴逸等撰文、馮明珠主編，《雍正：清世宗文物大展》，臺北：國立故宮博物院，2009，頁 400-413。
- 嵇若昕，〈清盛世內廷牙匠與廣東牙雕工藝——以陳祖章和黃振效為例〉，《故宮文物月刊》，384 期，2015 年 3 月，頁 4-15。
- 嵇若昕，〈試論清前期宮廷與民間工藝的關係——從國立故宮博物院所藏兩件嘉定竹人的作品談起〉，《故宮學術季刊》，14 卷 1 期，1996 年秋季，頁 87-116。
- 嵇若昕，《匠心與仙工：明清雕刻展·竹木果核篇》，臺北：國立故宮博物院，2009。
- 嵇若昕，《匠心與仙工：明清雕刻展·象牙犀角篇》，臺北：國立故宮博物院，2009。
- 曾應楓，《廣州牙雕》，廣州：嶺南美術，2008。
- 馮明珠主編，《康熙大帝與太陽王路易十四特展》，臺北，國立故宮博物院，2011。
- 楊伯達，〈從清宮舊藏十八世紀廣東貢品管窺廣東工藝的特點與地位——為清代廣東貢品展覽而作〉，收入《清代廣東貢品展覽》，香港：香港中文大學文物館、故宮博物院，1987，頁 10-38。
- 楊伯達，〈清代造辦處的“恭造式樣”〉，《上海工藝美術》，12 期，2007，頁 14-15。
- 楊勇、劉岳，〈篤幕永思、用昭世守〉，《收藏家》，7 期，2013，頁 3-14。
- 鄒振環，《晚明漢文西學經典：編譯、詮釋、流傳與影響》，上海，復旦大學出版社，2011。
- 劉岳，〈從一件清宮遺留的象牙器物說起〉，《紫禁城》，203 期，2011，頁 40-56。
- 歐立德，《皇帝亦凡人：乾隆·世界史中的滿洲皇帝》，青石譯，臺北：八旗文化，2015。
- 歐立德，《乾隆帝》，青石譯，北京：社會科學文獻出版社，2014。
- 蔡玫芬，〈文房清玩：文人生活中的工藝品〉，《中國文化新論·藝術篇：美感與造型》，臺北：聯經出版，1982，頁 613-664。
- 澳門藝術博物館編，《盛世風華——北京故宮精品展》，澳門：澳門藝術館，2000。
- 賴毓芝，〈「連結」之後：評 Kristina Kleutghen, Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces(Washington, D.C.: University of Washington Press, 2015)〉，即將刊登在《浙江大學考古與藝術專刊》。
- 賴毓芝，〈清宮對歐洲自然史圖像的再製：以乾隆朝《獸譜》為例〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，80 期，2013 年 6 月，頁 1-75。
- 賴毓芝，〈圖像、知識與帝國：清宮的食火雞圖繪〉，《故宮學術季刊》，29 卷 2 期，2011 年冬季，頁 1-75。
- 賴毓芝，〈圖像帝國：乾隆朝《職貢圖》的製作與帝都呈現〉，《中央研究院近代史研究所集

刊》，75 期，2012，頁 1-76

戴逸等撰文、馮明珠主編，《雍正：清世宗文物大展》，臺北，國立故宮博物院，2009。

謝明良，〈乾隆的陶瓷鑑賞觀〉，《故宮學術季刊》，21 卷 2 期，2003 年冬季，頁 1-38+299。

鞠德源，〈清代耶穌會士與西洋奇器〉（上），《故宮博物院院刊》，1 期，1989，頁 3-16+97-98。

鞠德源，〈清代耶穌會士與西洋奇器〉（下），《故宮博物院院刊》，2 期，1989，頁 13-23+83-100。

Bredenkamp, Horst. *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, trans, Allison Brown. Princeton: Markus Weiner Publishers, 1995.

Clunas, Craig. *Superfluous things: material culture and social status in early modern China*. Honolulu: University of Hawaii Press, c2004.

Elliott, Mark C. *Emperor Qianlong: Son of Heaven, Man of the World*. New York: Longman, 2009.

Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropology Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Hammers, Roslyn Lee. *Pictures of Tilling and Weaving: Art, Labor, and Technology in Song and Yuan China*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011.

Hay, Jonathan. *Sensuous Surface: The Decorative Object in Early Modern China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.

Jourdain, Margaret, and Jenyns, R. Soame. *Chinese Export Art in the Eighteenth Century*. London and New York: Country Life LTD and Charles Scribner's Sons, 1950.

Kemp, Martin. *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*. Oxford: Oxford University Press, 2000。

Kerr, Rose, ed. *Ivory works from the Sasson Collection*. Forthcoming.

Kleutghen, Kristina. *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces*. Seattle and London: University of Washington Press, 2015.

Laufer, Berthold. *Ivory in China, Chicago: Field Museum of Natural History*, 1925

Mack, John. *The Art of Small Things*. London: British Museum, 2007.

Osborne, Robin, and Tanner, Jeremy, ed. *Art's Agency and Art History*. Oxford: Blackwell, 2008.

Rawski, Evelyn S., and Rawson, Jessica, ed. *China: the three emperors, 1662-1795*. London: Royal Academy of Arts, 2005.

Rawski, Evelyn. "Re-imagining the Ch' ien-lung Emperor: A Survey of Recent Scholarship." 《故宮學術季刊》，21 卷 1 期，2003 年秋季，頁 1-29。

Waley-Cohen, Joanna. "The New Qing History." *Radical History Review* 88 (2004): 193-206.

- Wang, Cheng-hua. "A Global Perspective on Eighteenth Century Art and Visual Culture," *Art Bulletin*, vol. 96, no. 4 (2014) : 373-88
- Wang, Cheng-hua. "The Qianlong Emperor and His Legacy: The National Palace Museum' s 2002 October Exhibition." *Oriental Art*, 33:8 (2002) : 60-68.
- Watt, James C. Y., assisted by Michael Night. *Chinese Jades from the Collection of the Seattle Art Museum*. Seattle: Seattle Art Museum, 1989.
- Yu, Hui-chun. "Intersection of Past and Present: the Qianlong Emperor and His Ancient Bronzes." PhD diss., Princeton University, 2007.

From the Hands of Spirits, Conveying the Quality of Immortals: Ivory “Immortal Works” from the Qianlong Court

Shih, Ching-fei
Graduate Institute of Art History,
National Taiwan University

Abstract

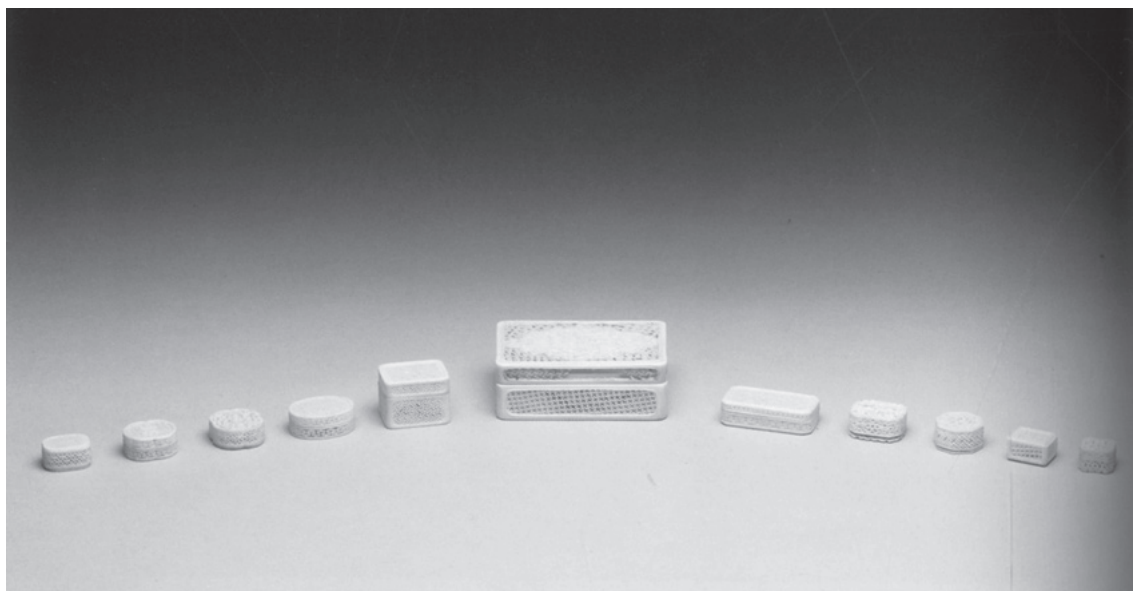
This study takes a closer look at phenomena related to the numerous references for “immortal works” that appear in the archives of the workshops for the Imperial Household Department at the Qing court during the Qianlong reign (in related records from the previous Yongzheng reign are extremely few references for “immortal works”). In contrast to the previous custom of placing “immortal works” of ivory within the scope of carving bamboo, wood, ivory, and rhinoceros horn as well as taking technique, stylistic analysis, and related background information as the focus of research, this study builds on the foundation of previous research to take into consideration the results of studies on Qing court art in the last few years to propose a new theoretical framework leading to further meaningful observations. In this reexamination and reappraisal for the appearance of “immortal works” of ivory at the Qing court, documents, images, surviving objects, and displays are all used to determine the status of these objects within the overall situation of works produced by the Qing Imperial Household Department as well as related issues concerning their collection and display. By doing so, “immortal works” of ivory can be assigned to their appropriate place in an attempt to gain a more complete and deeper appreciation of this group of artworks. Finally, by combing through ideas on “intriguing” and “marvelous” works in traditional Chinese culture, we can observe the attitude and understanding of the Qianlong emperor with regards to these so-called “immortal works” and see the turning point of how they appeared at the Qing court.

Although the term for “immortal works” at the Qianlong court is not restricted to ivory works, ivory carving is the most numerous and evident in this trend. For this reason, the present study takes ivory carvings as the main topic for discussion. The works of the Imperial Household Department at the Qing court forming the topic of this

study, however, were not part of the mainstream and therefore not discussed very much in previous studies on Qing court art. In fact, compared to mainstream visual arts, crafts, and large productions at the Qing court, these small and delicate works appear relatively insignificant. Although we may not be able to explain exactly why the Qianlong emperor was so fascinated with this type of craft, at the same time we can fairly assess that “immortal works” were highly favored and emphasized at the time. They were ranked as representative works of court art and became one of the important links in the achievements of art and culture during the Qing dynasty. This is something that cannot be denied. And with the Qianlong emperor, who described them as “from the hands of spirits, conveying the quality of immortals,” we can see how the term “immortal works” appeared and resolved the dichotomy between “human wishes follow Heavenly principles” and “human ingenuity is like the Heavens,” which raised the status of this type of art. What is more, the Qianlong emperor also perhaps reckoned using the term “immortal works” like the Heavens itself to package this fascinating art he admired with a theoretical underpinning, giving this product of culture an orthodox status.

Keywords: Qianlong, immortal works, ivory, intricate works, spirit works, marvelous objects

(Translated by Donald E. Brix)



(局部)



(局部)



(局部)

圖 1 乾隆四年 黃振效作〈象牙鏤花長方盒〉(共十一件)「仙工雕牙合(盒)」 最大盒長 4.1 公分
寬 2.8 公分 高 1.7 公分 國立故宮博物院藏



圖2 乾隆三年蕭漢振作〈雕象牙透花活紋連鎖小圓盒〉「仙工雕牙盒」 高1.8公分 徑2.2公分 國立故宮博物院藏



圖3 〈象牙雕榴開百戲〉乾隆四十五年黃兆樣、楊有慶作 仙工活計之「榴開百子」？ 高5.3公分 腹徑5.7公分 北京故宮博物院收藏
引自《故宮竹木牙角圖典》，頁240



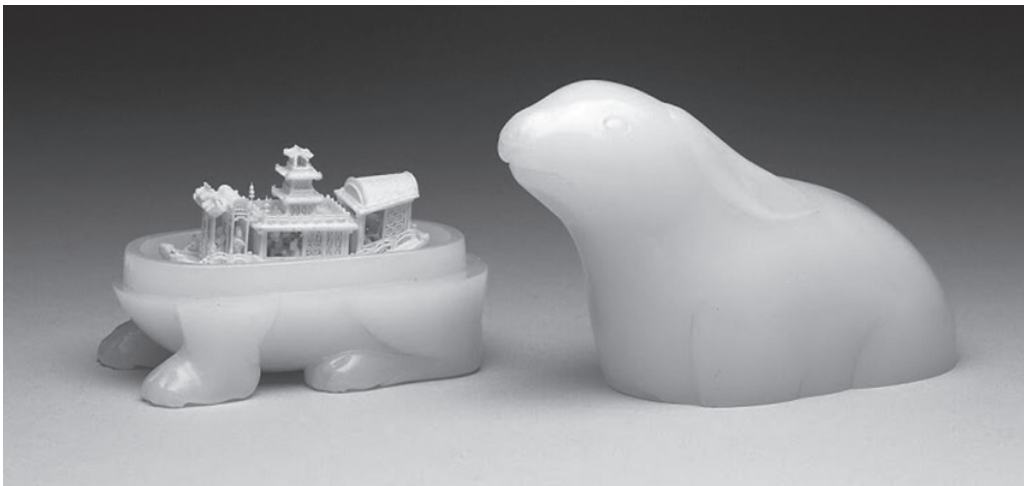
圖4 乾隆朝〈象牙秋葉筆硯〉「象牙仙工秋葉筆硯」？ 長約8.4公分 寬約7.4公分 高約1.8公分 國立故宮博物院藏



圖5 乾隆三年楊維占作〈雕象牙群仙圖小插屏〉「象牙仙工仙人陳設」？國立故宮博物院藏



圖6 乾隆朝〈象牙鏤雕漁家樂鼻煙壺〉「象牙仙工鼻煙壺」？通高9.5公分 腹徑5.1公分 北京故宮博物院藏 引自《故宮竹木牙角圖典》，頁270



(局部)

圖 7 乾隆朝 〈象牙雕人物小舟〉「象牙仙工船/舡」/「仙工雕牙樓船」？ 高 5.6 公分 長 8.8 公分 寬 3.8 公分 國立故宮博物院藏

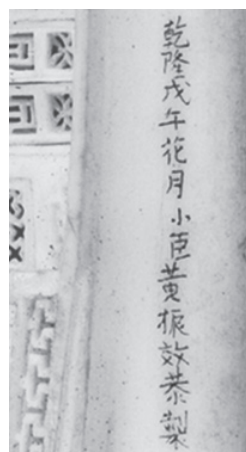


圖8 乾隆三年黃振效作〈象牙鏤雕小船〉「象牙仙工船/舡」/「仙工雕牙樓船」？長5.2公分 寬1.5公分 高1.7公分 北京故宮博物院藏 引自《故宮竹木牙角圖典》，頁237



圖9 乾隆朝 〈象牙雕花套球〉 「象牙仙工球」？外徑9.1公分 北京故宮博物院藏 引自《故宮竹木牙角圖典》，頁241



圖10 乾隆朝〈象牙花籃〉「象牙仙工花籃」？通梁高17公分 口徑6.2公分 足徑3.9公分 北京故宮博物院藏 引自《故宮竹木牙角圖典》，頁232



圖 11 乾隆四年（1739）黃振效作〈雕象牙山水人物小景〉 長 8.8 公分 寬 7.2 公分 高 4.6 公分 國立故宮博物院



圖 12 乾隆朝？〈象牙鑲雕回紋葫蘆瓶〉 高 9.3 公分 北京故宮博物院藏 引自《故宮竹木牙角圖典》，頁 234



圖 13 〈象牙扇〉「象牙仙工扇」？
長 50 公分 寬 33.5 公分 扇面
長 36.5 公分 國立故宮博物院
藏

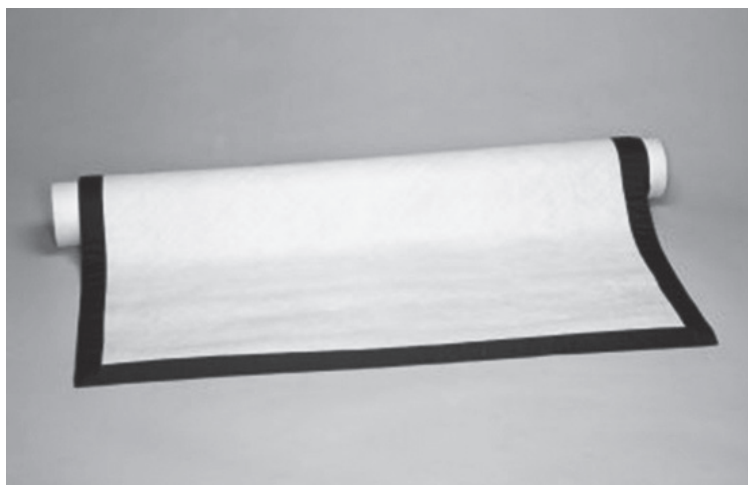


圖 14 雍正朝 〈象牙絲編織席〉「象牙席 / 蓆」？ 長 216 公分 寬 139 公分 北京故宮博物院藏 引自《故宮竹木牙角圖典》，頁 242



(局部)



(局部)

圖 15 乾隆朝〈象牙鑲雕雙喜大吉葫蘆〉 通蓋高 18.8 公分 北京故宮博物院藏 引自《故宮竹木牙角圖典》，頁 235



圖 16 清前—中期〈雕象牙蒲蘆式盒〉 盒長 8.4 公分 寬 4.67 公分 高 2.28 公分 國立故宮博物院藏



圖 17 乾隆朝〈雕象牙水族蚌式盤〉 長 18.7 公分 最寬 12.7 公分 高 1.6 公分 國立故宮博物院藏

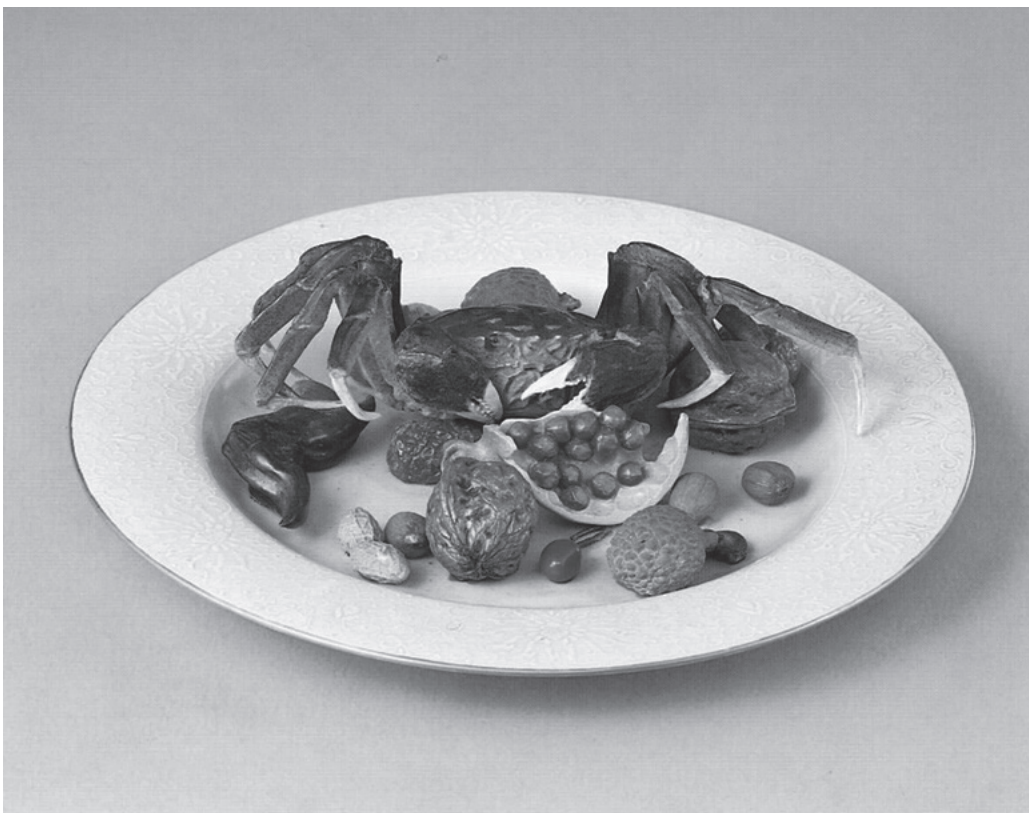


圖 18 乾隆朝〈象生瓷盤〉 高 6.5cm 口徑 22cm 足徑 12.3cm 北京故宮博物院藏 引自？《琺瑯彩・粉彩》



圖 19 〈象牙雕鶴形鼻煙壺〉 乾隆十八年(1753)作「象牙掏鶴鼻煙壺？」 長 4.7 公分 最寬 2.9 公分 北京故宮博物院藏 引自《故宮竹木牙角圖典》，頁 228

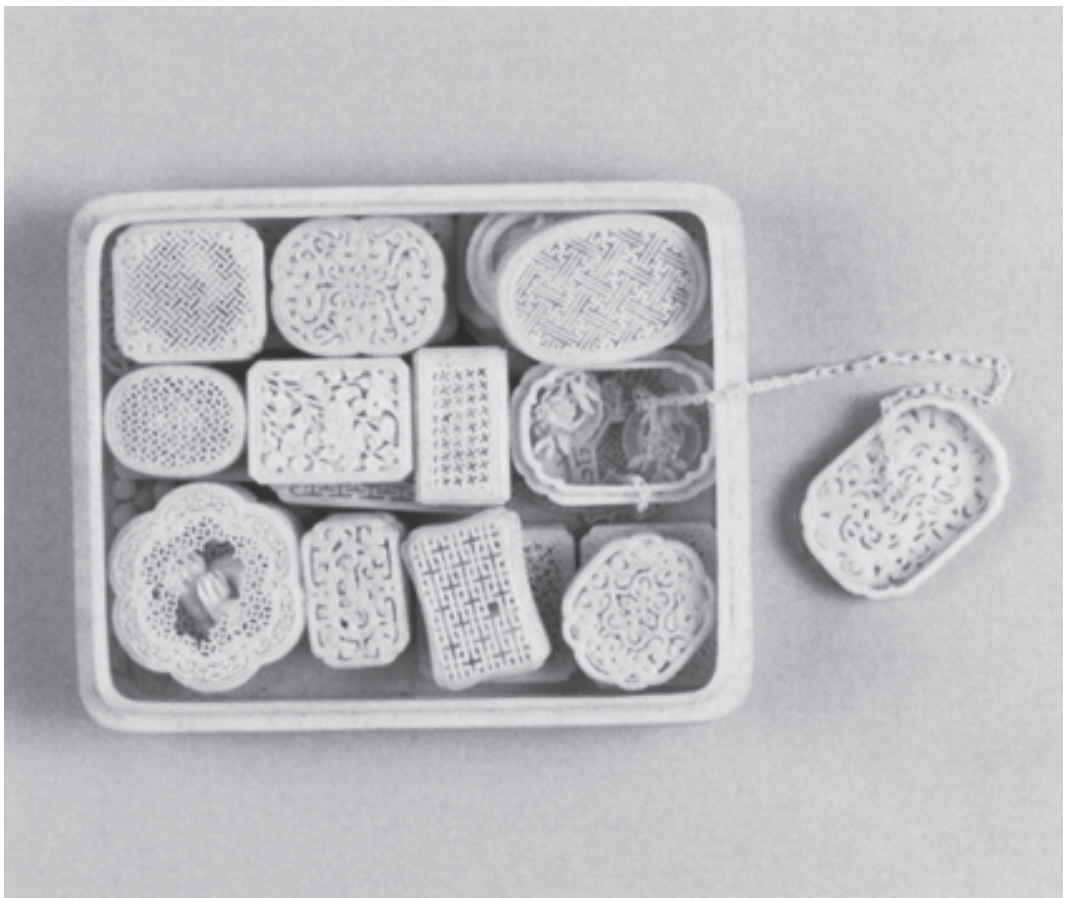
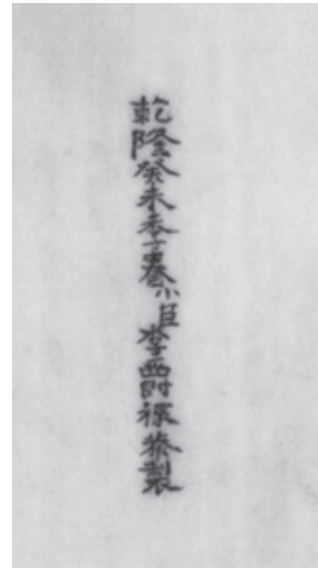
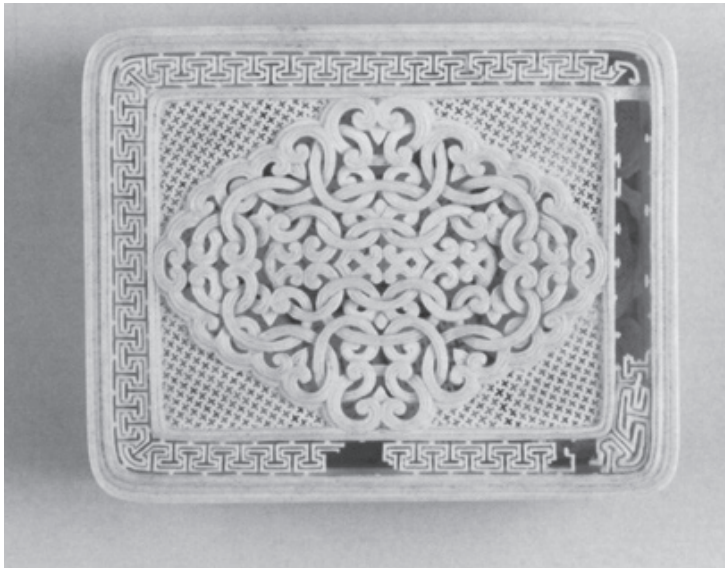


圖 20 乾隆二十八年 (1763) 李爵祿作〈象牙鏤花套盒〉(共 19 件) 外盒長 5.7 公分 寬 4.5 公分 高 2.3 公分 北京故宮博物院藏 引自《故宮竹木牙角圖典》，頁 231

